Н. Н. Петрунина

ПРОЗА ПУШКИНА



ПРОЗА ПУШКИНА ❀ Н. Н. Петрунина

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Н. Н. ПЕТРУНИНА

ПРОЗА ПУШКИНА
(пути эволюции)

Ответственный редактор
академик Д. С. ЛИХАЧЕВ



Ленинград
Издательство «НАУКА»
Ленинградское отделение
1987

В монографии рассматривается проза Пушкина в ее динамике — от первых художественно-повествовательных опытов 1810—начала 1820-х гг. до «Пиковой дамы», «Капитанской дочки» и «Египетских ночей». Автор прослеживает основные этапы, специфические черты и направление эволюции Пушкина-прозаика на фоне становления новой русской прозы, смены ее ведущих направлений и жанров со времен Карамзина до середины 1830-х гг. и в контексте современной поэту западноевропейской прозы — романтической и реалистической.

Книга предназначена для филологов-специалистов, преподавателей высшей и средней школы, а также для широкого круга читателей, интересующихся творчеством Пушкина.

Рецензенты:
В. Э. ВАЦУРО, А. А. КАРПОВ

П $\frac{4603010101\text{-}690}{042\,(02)\text{-}87}$ 362-87-III

ОТ АВТОРА

Книга эта посвящена художественной прозе Пушкина и прежде всего — эволюции ее повествовательного строя. В ходе эволюции Пушкина-прозаика расширялся охват изображаемого им предметного мира, формировались и совершенствовались способы его воспроизведения и интерпретации, сменялись культурно-психологические типы главных героев и — соответственно — фабульные коллизии и сюжетная архитектоника, происходили обновление и модификация жанровых форм.

Как показали уже Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, С. М. Бонди, В. В. Виноградов, Б. В. Томашевский, а позднее — Д. Д. Благой, С. Г. Бочаров, Л. С. Сидяков, несмотря на проходящее через эстетические декларации Пушкина устойчивое противопоставление стихов и прозы как своего рода противоположных полюсов художественного творчества, требующих от автора принципиально разного подхода и стилевых установок, между движением мысли Пушкина-поэта и прозаика, его работой в области поэзии и прозы существовало определенное взаимодействие. Этим взаимодействием отмечен каждый из этапов развития Пушкина, причем на каждом из этапов оно характеризуется своими, специфическими чертами и внутренними закономерностями.

Другая составная литературного фона, на котором совершалось становление Пушкина-прозаика, — предшествующая, отечественная и западная, литературная традиция и творчество современников поэта. Создание новой русской прозы было делом коллективным по общему своему характеру. При всей несоизмеримости художественных открытий Пушкина и куда более скромных достижений большинства его современников прозаическое творчество Пушкина решало те же задачи, которые стояли перед всей русской и западноевропейской прозой его эпохи. Отсюда невозможность конкретной и исторически справедливой оценки как каждого из этапов развития, так и отдельных произведений Пушкина-прозаика вне историко-литературного контекста, учитывающего все богатство литературных традиций и направлений, все многообразие проблем и форм, определявших содержание ли-

тературно-общественной жизни и так или иначе преломлявшихся в литературном сознании и художественной практике Пушкина.

Цель настоящей работы, опирающейся на длительное изучение первоисточников, — поставить (а по мере сил — и разработать) ряд очередных вопросов исследования пушкинской прозы, эволюции ее внутреннего пафоса, сюжетики, метода исследования характеров, образно-художественного строя. Наибольшее внимание уделялось тем проблемам и произведениям, которые представлялись автору относительно менее изученными и в то же время показательными для существа художественных процессов, определявших направление развития пушкинской прозы.

Работа выполнена в Секторе пушкиноведения Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Автор выражает благодарность своим товарищам, а также рецензентам рукописи за ценные советы и замечания. Особенно полезны были при подготовке книги к печати рекомендации В. Э. Вацуро.

Тексты Пушкина приводятся по изданию: Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949, т. I—XVI; т. XVII («Справочный»), 1959. При цитатах указываются том (римской цифрой) и страница (арабской).



У ИСТОКОВ ПУШКИНСКОЙ ПРОЗЫ

1

Изыскания последних лет с очевидностью показали, что Пушкин-прозаик не миновал поры ученичества, что уже в рамках начального периода его развития можно говорить об эволюции, различные моменты которой запечатлены в разрозненных прозаических опытах 1810—начала 1820-х гг.[1] Попытаемся, однако, всмотреться в отдельные дополнительные факты и обстоятельства, которые, как представляется, небезразличны для становления Пушкина-прозаика.

Хорошо известно, на какие традиции и образцы отечественной и западной словесности были ориентированы стихотворные опыты лицеистов. Что же касается лицейской прозы, то хотя скудные ее остатки, которые уцелели в ходе времени, частично опубликованы, они до сих пор не сопоставлялись с ранней прозой Пушкина. Нуждается в специальном изучении и вопрос о том, какой взгляд на прозу, какие навыки бытового и литературного письма прививались лицеистам первого выпуска.[2] Назрела необходимость систематического и всестороннего изучения этой стороны лицей-

---

[1] См. особенно: *Сидяков Л. С.* Начальный этап формирования пушкинской прозы: 1815—1822. — В кн.: Пушкинский сборник. Рига, 1968, с. 5—23 (Учен. зап. Латв. гос. ун-та, т. 106). Опираясь на всю сумму накопленных наблюдений, уцелевших прозаических текстов Пушкина и косвенных сведений о том, что утрачено, Л. С. Сидяков не только сделал этот материал предметом специального исследования, но и привлек его к «построению *истории* развития прозы Пушкина».

[2] По частному поводу, в связи с анализом литературного портрета А. Н. Иконникова — записи Пушкина в лицейском его дневнике, коснулась этого вопроса Л. И. Вольперт в статье «Пушкин и Лабрюйер» (см.: Вопросы методики и истории литературы. Псков, 1971, с. 100—118 (Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена, т. 503)). К выводу «об определенном воздействии риторики на формирование пушкинской теории художественной прозы» пришла Н. И. Михайлова в работе «Пушкин-прозаик и риторика его времени» (в кн.: Болдинские чтения. Горький, 1978, с. 64—66).

ского преподавания словесности. Оно может пролить дополнительный свет на истоки и генезис прозы Пушкина.

Постараемся реконструировать основные положения того представления о литературном, и в частности прозаическом, творчестве, которое внушал Н. Ф. Кошанский[3] своим питомцам.

«Первое достоинство слога, — читаем в учебной тетради товарища Пушкина по Лицею А. М. Горчакова, в которую он переписывал составленные Кошанским сжатые конспекты курса, читанного лицеистам пушкинского выпуска, — ясность <...> Ясность соблюдается четырьмя способами: 1. твердым знанием предмета. 2. внутреннею связью мыслей. 3. естественным порядком слов. 4. точностию слов и выражений <...> Темнота, непонятность — следствие неясного разумения предмета или недостаточного выражения <...> Если все достоинства слога соблюдены, но нет внутренней связи, а только наружная, частицы, сочинение называется пустословием (галиматьею)».[4] В другом месте: «Слог имеет два достоинства, то есть: ясность и украшение. Украшение есть средство, которое употребляется для большей силы или приятности <...> Украшение затемняет ясность слога; итак, украшение должно ограничиваться ясностью».[5] И еще: «...Мысли, картины, украшения должны быть так приличны предмету, чтобы заключались в существе его <...> Украшение в изобретении и расположении составляет истинное красноречие, менее заметное и больше зависящее от врожденных способностей — от чувства изящного и вкуса. Украшение при сочинении делает только красноглаголивым. Оно приметнее и, если не соединено с украшением первых двух родов, называется школьным».[6]

Своим слушателям Кошанский внушал четкое сознание следствий, которые влечет за собой употребление того или иного риторического приема, ощущение тесной связи между тем, что мы сейчас называем содержанием и формой литературного произведения. Как мы видели, именно эта мысль лежит в основе разра-

---

[3] О Кошанском, его педагогической системе и литературной ориентации см.: *Пиксанов Н.* Н. Ф. Кошанский. — В кн.: Пушкин. Соч. СПб., 1907, т. 1, с. 252 и сл. (Б-ка великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова); *Мейлах Б.* Пушкин и его эпоха. М., 1958, с. 654; Из материалов пушкинского Лицея: 1812—1817 / Публ. и статья Н. Н. Петруниной. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1988, т. XIII (в печати). Публикация включает учебную тетрадь А. М. Горчакова с конспектами лекций Кошанского, ученические сочинения А. Д. Илличевского и М. А. Корфа, а также дневник, веденный И. В. Малиновским в 1816 и 1817 гг.

[4] Рукопись. — ПД, ф. 244, оп. 25, № 361, л. 23 (Далее сокращенно: Тетрадь Горчакова).

[5] Там же, л. 13—13 об.

[6] Там же, л. 23 об., 25. В позднейшей «Общей реторике» Кошанского эта мысль выражена еще определеннее. «Ничто так не важно для сочинения, как расположение (operis summa, говорит Гораций), и ничем меньше не занимаются начинающие, как расположением. Они все внимание обращают на прелестные выражения, на цветущие слова и картины, не думая и не подозревая, что истинное красноречие всех веков и народов состоит в прекрасных мыслях, в искусстве располагать и составлять сочинение, а не в наружности» (*Кошанский Н.* Общая реторика. СПб., 1829, с. 48).

ботки темы о риторических украшениях, характерна она и для других разделов курса Кошанского. «Периодический слог соблюдает полноту периодов и неразрывную цепь мыслей, — говорил он <. . .> — Отличия сего слога: обилие, полнота, плавность <. . .> Следствие: однообразие и утомление <. . .> Но если обыкновенная связь мыслей оставляется, то слог бывает отрывистым, или лаконическим <. . .> Он состоит из кратких и сильных мыслей, соединенных общим отношением к главному предмету <. . .> Лаконический слог часто отличает великих мужей и героев, которые, подобно лакедемонцам, больше действуют, нежели говорят».[7] Сокровенный подтекст этого и других положений лицейского курса Кошанского раскрывается в замечательно точной формулировке его «Общей реторики»: «*Всякое лишнее слово в прозе есть бремя для читателя.* В стихах иногда извиняют для меры, для рифмы; в периодах — для ораторской полноты и течения речи; а в изящной прозе нет подобных извинений» [8]. . .

Сознательное стремление к ясности и силе выражений Кошанский прививал лицеистам и в курсе русского языка. Так, в лекции «О свойствах русского языка» читаем: «Каждое слово, находясь на своем месте, бывает сильнее, нежели на другом — должно в каждом обороте узнавать для каждого слова его место».[9]

Внимательное изучение записей Горчакова показывает, что уже в своих лицейских лекциях Кошанский исходил из убеждения, которое получило прямое выражение в словах его печатного курса: «Изящная проза предполагает *свободу* и в расположении слов и в течении мыслей: но сия мнимая свобода, сия простота и непринужденность есть такое высокое искусство, до которого с великим усилием достигают немногие. Оно приобретается долговременною опытностию».[10]

Из той же тетради А. М. Горчакова видно, что не только между стихами и изящной прозой (рождение которой у нас Кошанский в «Общей реторике» связывал с Карамзиным), но и между стихами и прозой ораторской наставники первого лицейского выпуска проводили существенное различие. «Вития смотрит на природу, — говорил адъюнкт Кошанского П. Е. Георгиевский, — наблюдает и изображает предметы такими, коими действительно их находит, и сколько можно вернее; он вникает во все части, действия и отношения предметов и, ничего не прибавляя к ним и не уменьшая оных, дает нам точное об оных понятие; между тем как поэт, объемля воображением произведение природы, не довольствуется точным изображением оного, но, желая сделать оное совершеннейшим, или отбирает от него одно

---

7 Тетрадь Горчакова, л. 22—22 об.

8 *Кошанский Н.* Общая реторика, с. 42.

9 Тетрадь Горчакова, л. 2 об. Ср.: «. . . Слова не на *своем* месте хотя не изменяют значения, но, кажется, теряют половину ясности и силы» (*Кошанский Н.* Общая реторика, с. 42).

10 *Кошанский Н.* Общая реторика, с. 42.

токмо изящное, или, оставив совсем оное <...> паря воображением своим по нравственному и физическому миру, по всем преданиям баснословным и историческим, становится обитателем возможного и вымышленного мира».[11]

Нельзя не почувствовать, что при всей многократно отмечавшейся архаичности этих и других положений лицейского курса словесности они в известной мере предваряют характерное для Пушкина впоследствии представление о возможностях стихов и прозы, его требования богатства мысли, «точности и краткости» как «первых достоинств прозы» (XI, 19), рассуждения поэта о высшем значении «изобретения создания, где план обширный объемлется творческою мыслию» (XI, 61; ср. XI, 42). Из приводимых в книгах Кошанского «образцов» видно, что в эти понятия еще и в 1820-х гг. он вкладывал другой смысл, нежели Пушкин. В своем курсе 1811—1814 гг. профессор Кошанский исходил из материала русской прозы допушкинской поры, новейшие из упоминавшихся им «образцовых сочинений» принадлежали, естественно, к литературе 1800—начала 1810-х гг. Но важно общее направление его требований к прозе: в исторической перспективе очевидно, что они оказались созвучны определяющим свойствам дарования Пушкина.[12]

С первых дней существования Лицея дух внутренней жизни его воспитанников определялся не только установкой на развитие литературных дарований «сверху», но и неудержимой страстью лицеистов к литературной самодеятельности, которую на первых порах (пока юным сочинителям не были преподаны необходимые азы риторики и самой грамматики) начальство принуждено было сдерживать, а потом поощряло и направляло. В «вольной» лицейской словесности проза, достаточно разнообразная по жанровому составу, занимала не меньшее место, чем стихи.

Уже сохранившиеся письма лицеистов (на первом месте здесь письма Илличевского) дают проследить, как принесенные детьми извне навыки бытового письма постепенно расширяются и обогащаются, впитывая приметы письма литературного.

Известно, что в Лицее был распространен обычай вести дневник. Сохранились «Журнал или ежедневные поступки», начатый С. Д. Комовским в марте 1815 г., но скоро им заброшенный; дневник И. В. Малиновского за 1816 и 1817 гг.[13] И. И. Пущин в старости сожалел, что некогда, еще в Лицее, опрометчиво истре-

---

[11] Красный архив, 1937, № 1, с. 137. (Публ. Б. С. Мейлаха).

[12] Ср.: *Михайлова Н. И.* Пушкин-прозаик и риторика его времени, с. 64—66.

[13] «Журнал» С. Д. Комовского опубликован в кн.: *Грот К. Я.* Пушкинский Лицей: 1811—1817. СПб., 1911, с. 10—22; дневник И. В. Малиновского (ПД, ф. 244, оп. 25, № 193; см. о нем: *Руденская М., Руденская С.* Они учились с Пушкиным. Л., 1976, с. 133; здесь же приведены незначительные выдержки) публикуется нами в кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. XIII.

бил тогдашний свой «дневник, который продолжал с лишком год», и вспоминал, что в него изливались «из тайника сердца заревые его трепетания, волнения, заблуждения и верования».[14]

Дневник, подневные записки — явление столь распространенное в русской дворянской культуре XVIII—начала XIX в., что легко допустить: покидая Лицей, уничтожил свои записки не один Пущин. Вести дневниковые записи лицеисты могли и по собственному побуждению. Так было, например, с Малиновским. Не исключено, однако, что мысль о записках исходила от литературных наставников. Характер дневника Комовского, в котором преобладает самонаблюдение, имеющее целью нравственное самоусовершенствование, выдает связь с кругом нравственных идей, характеризующих воспитательную систему Московского благородного пансиона, питомцами которого были и Кошанский, и Георгиевский. Несомненна и известная литературность «Журнала» Комовского. Для автора, не отмеченного особыми литературными дарованиями, не прошли бесследно лекции Кошанского о родах и видах слога: о переживаниях своих в связи с причащением он пишет слогом возвышенным; шалости и повседневные переживания описывает «средним» слогом; касаясь темы дружбы, умеренно пользуется лексикой и интонациями, характерными для прозы сентиментальной. Те же особенности — пристальный самоанализ и отпечаток литературности, формы которой обнаруживают местами зависимость от «вольной» словесности лицейских журналов, — присущи и дневнику Малиновского. Все это наводит на мысль, что дошедший до нас в отрывках лицейский дневник Пушкина следует рассматривать в общем контексте записок его товарищей.

В дневниках лицеистов отражена их внутренняя жизнь, которую они стремятся уловить и проанализировать. Тон дневников серьезен, их авторы предстают перед нами в минуты сосредоточенности и самоуглубления. Но существовал в Лицее и другой вид прозы — «свободная» проза лицейских журналов. К сожалению, именно те из них — «Неопытное перо» (1812) и «Юные пловцы» (1813), в издании которых участвовал сам Пушкин, не сохранились. Мы не знаем, в чем состоял собственный вклад его в эти журналы.[15] Тем не менее известные ныне образцы лицейской журналистики и те дополнительные сведения о ней, которыми мы располагаем, позволяют до некоторой степени составить представление о журнальной прозе лицеистов и

---

[14] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1974, т. 1, с. 71.

[15] Ср. слова В. П. Гаевского: «Пушкин писал по-русски преимущественно прозою до 1814 года, и уже с этого времени почти исключительно отдался поэзии» (Современник, 1863, № 7, с. 155). См. также автобиографическое свидетельство Я. К. Грота о пользе переписывания лекций и лицейских журналов для достижения «искусства владеть русской прозой» и о том, что журналы «доставляли <...> упражнение в изложении мыслей и могли служить путем к раскрытию рода и степени <...> способностей» участников (*Грот К. Я.* Пушкинский Лицей, с. 419—420).

о той атмосфере, в которой совершалось становление прозаического их слога.

Из письма А. Н. Иконникова к издателям «Юных пловцов», писанного 2 сентября 1813 г., известно, что журнал содержал целый ряд исторических и патриотических сочинений в прозе, а его участниками двигала «охота к усовершенствованию себя в российской словесности».[16] В дошедших до нас лицейских журналах явно доминирует стихия литературной игры.

Журнальная проза лицеистов связана с традицией травестийных «перелицовок» литературных жанров и «образцов», характерной для «большой», внелицейской литературы XVIII—начала XIX в. Традиция эта как нельзя более соответствовала тонусу внутренней жизни Лицея. Предметом шутливых «перевертышей» становились ходовые жанры тогдашней периодики и словесности, ораторского красноречия и «изящной прозы». Уже «Вестник» (1811), а позднее и «Лицейский мудрец» (1815) повествуют о ссорах лицеистов в стиле политического обозрения; нередко «Лицейский мудрец» пользуется формой сообщения о необыкновенном феномене или необычной находке; защищаясь от нападок товарищей на свои озорные, задиристые «критики» (выражение Пушкина), издатель отвечает им апологом; шаржу на незадачливого всадника Мясоедова предпослана картина наступающего вечера, сотканная из шутливых перифраз. . .

Объект неуемного зубоскальства «Мудреца» — преподаватели и гувернеры, лицеисты и «достопримечательности Лицейские». Это они занимают его в первую очередь; литературные и журнальные жанры представляют интерес постольку, поскольку помогают выявить и усилить комический эффект. Но при этом, независимо от качества литературной продукции «Мудреца», в сферу смеха вовлекаются и признанные прозаические формы и стили. В лицейской журнальной прозе совершается процесс, подобный тому, который в конце XVIII—начале XIX в. происходит в «большой» литературе, где жанр эпопеи или путешествия, например, имеет своего иронического двойника, делающего предметом литературной игры и круг тем, которые разрабатывает его «серьезный» прототип, и отдельные элементы жанровой его структуры.

Стремительная смена исторических событий обнажала иронию в самом ходе истории. «Мудрец» пересказывает анекдот, в котором Наполеон, недавний «бич вселенной», представлен на корабле, по пути на остров Елену, в момент, когда он, стравливая двух крыс, забавляется зрелищем их битвы. А в области словесности для журнала и вовсе нет ничего неприкосновенного. Автор (или авторы) соединяет несоединимое: высокую риторику, слог торжественной архаики с рассказом о стычке между воспитанниками и гувернерами; приемы лирической медитации с описанием нелепого происшествия с Мясоедовым; «рассуждение» и

---

[16] *Грот К. Я.* Пушкинский Лицей, с. 253.

традиционные для этой формы развернутые сравнения, мысли о бренности всего земного — с повестью об озорной выходке лицеистов у немца-булочника. При этом не только происшествия лицейской жизни выглядят особенно забавно на фоне выспренних или чувствительных литературных формул, но и элементы живой еще литературной традиции в сопоставлении с юношескими проделками обнаруживают свою надуманную искусственность.

Уроки Кошанского не прошли даром для автора прозы «Лицейского мудреца». Поражает острота наблюдательности, верность прицела, выдающая знание литературных форм. Временами «Мудрец» забалтывается, впадая в галиматью, но даже и это он делает сознательно. Вот он обещает рассказать «повесть славную», тут же, бросив какой-то неясный для нас намек на «внутренние происшествия», обрывает ее и обращается к читателю (заметим, что к диалогической форме автор прибегает часто и охотно): «Ну не похож ли я теперь на Ариоста? — Я вас привел на самое интересное место, и вдруг оставил вас. Вы ожидали чего-нибудь ужасного, Ратклифского, да как и не ожидать его там, где воют ветры, блестит молния и ставни хлопают и трещат; вы ожидали чего-нибудь важного, ан я вам показал... *фигу*!» [17] (Как видим, размышляя о происхождении характерных для Пушкина-повествователя (поэта, как и прозаика) приемов, надо помнить не только о серьезных литературных прецедентах, но и о лицейских журналах, и о той стихии литературной игры, памятником которой они являются). В другом номере читаем «Прогулку к развалинам замка Б...» — неожиданный для «Лицейского мудреца» образец медитативной прозы. Нанизывая одну за другой готовые формулы этого ценимого в конце XVIII в. жанра, автор ловко балансирует на грани между серьезной и иронической его интерпретацией и лишь в концовке обнажает пародию, выворачивая наизнанку семантическое острие традиционной композиции — мысль о бренности всего земного, кроме добрых деяний.

Лицейские журналы и та сторона лицейской жизни, которую они выражают, это (разумеется, со всеми поправками на дух игры школьной) своеобразный «Арзамас» до «Арзамаса». Журнальные статьи насыщены намеками на «домашние» дела Лицея. Пародийно-ироническая хроника «внутренней» жизни с ее фамильярным просторечием и «домашней» семантикой, ключ к которой сегодня во многом утрачен, свободно оперируя элементами признанных литературных форм, тем и мотивов, подхватывая на лету «чужие» поэтические формулы и отдельные речения, расшатывала их престиж в глазах читателей «Мудреца». Тот, кто вырос и образовал свой вкус в атмосфере лицейской травестии, вряд ли мог всерьез заговорить перифрастическим языком чувствительности.

Одно любопытное обстоятельство стоит отметить особо.

---

[17] *Грот К. Я.* Пушкинский Лицей, с. 279—280.

В сохраненных Я. К. Гротом журналах позднейшего, третьего выпуска привлекает внимание серия статей, являющих в совокупности юмористическую историю «города Малого Лицея» и «стран», ему принадлежащих. «История» эта включает разделы: «Черты землеописания владения Малого Лицея» («Положение страны». — «Воды». — «Горы, равнины, почва земли и климат»); «Произведения земли»; «Жители»; «Промыслы народные» («Мануфактура». — «Торговля». — «Правление»); «Описание города Малого Лицея»; «Взгляд на состояние любезного отечества» и пр. Материалы эти относятся к 1819—1821 гг. и Пушкину не могли быть известны. Однако из устных преданий и бумаг лицеистов I выпуска видно, что осмысление Лицея как особой страны со своим населением, нравами, «национальными» песнями было присуще уже товарищам Пушкина. «История» Лицея, созданная лицеистами третьего выпуска, как можно думать, уходит корнями в устную лицейскую традицию: по свидетельству Я. К. Грота, еще и во второй половине 1820-х гг. «предания о первом курсе переходили „из рода в род“».[18] В таком случае «История села Горюхина» и неизвестная поэту «История Малого Лицея» выросли на общей почве травестийной игры устоявшимися литературными формами.

Общие литературные предприятия лицеистов не ограничивались изданием журналов, в прозе которых господствовали смех и анекдот. «...Воспитанники выдумали довольно замысловатую игру, — передает П. В. Анненков рассказ кого-то из товарищей Пушкина. — Составив один общий кружок, они обязывали каждого или рассказать повесть или, по крайней мере, начать ее. В последнем случае следующий за рассказчиком принимал ее на том месте, где она остановилась, другой развивал ее далее, третий вводил новые подробности, и так до окончания, которое иногда не скоро являлось. Дельвиг первенствовал на этой, так сказать, гимнастике воображения; его никогда нельзя было застать врасплох: интриги, завязки и развязки были у него всегда готовы. Пушкин уступал ему в способности придумывать наскоро происшествия и часто прибегал к хитрости. Помнят, что он раз изложил изумленным и восхищенным своим слушателям историю 12-ти спящих дев, умолчав об источнике, откуда почерпнул ее. Между тем, при таком же случае, он, еще в грубых чертах, разумеется, передал и две повести, им самим придуманные: „Метель“ и „Выстрел“, которые позднее явились в повестях Белкина».[19] Свидетельство Анненкова следует сопоставить с другим. «Обе сии повести, — писал в 1831 г. рецензент «Литературных прибавлений к „Русскому Инвалиду“» о «Выстреле» и «Метели», — как мы слышали от людей, достойных вероятия, основаны на собы-

---

[18] *Грот Я.* Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. 2-е изд. СПб., 1899, с. 40.

[19] *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984, с. 46—47.

тиях истинных».[20] Связь происшествий «Метели» с войной 1812 г., быт армейского офицерства как та среда, в которой совершается действие «Выстрела», наконец, служба и Сильвио с графом и Бурмина в гусарском полку делают очень вероятным, что в основе обеих повестей — анекдоты, слышанные Пушкиным-лицеистом от офицеров лейб-гвардии гусарского полка после возвращения их из европейского похода в Царское Село.

2

«В художественной прозе Пушкина не было лицейского подготовительного периода», — писал в свое время Ю. Н. Тынянов и так развивал и обосновывал эту лапидарную формулу: «У него уже великий поэтический опыт, а в прозе опыт литературно-критических и исторических заметок, а главное — автобиографических отрывочных записей. Первую повесть от первой поэмы отделяет 7 лет».[21] Сейчас мы видим, что, при очевидном преобладании в творчестве лицейской поры стихов, дело все-таки обстоит иначе. В Лицее закладываются наиболее общие основы пушкинского прозаического стиля, в Лицее Пушкин определяет свое отношение к современной ему русской литературной прозе.

Из дневниковой записи Пушкина мы знаем, что в конце 1815 г. он писал повествование в прозе «Фатам или разум человеческий». Товарищи Пушкина по Лицею вспоминали и о более раннем его «романе» — «Цыган». Еще П. В. Анненков справедливо отнес «Фатама» к жанру философской повести и указал на образец, которому следовал юный Пушкин, — восточные повести Вольтера,[22] имевшие к этому времени аналог и в русской повествовательной традиции — «восточную повесть».

---

[20] Лит. прибавления к «Русскому Инвалиду», 1831, № 93, с. 735.

[21] Лит. современник, 1937, № 4, с. 191.

[22] *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина, с. 50. Анненков, как и В. П. Гаевский (см.: Современник, 1863, № 7, с. 157—158), опирался на рассказы товарищей Пушкина по Лицею. О «Фатаме» см.: *Анненков П. В.* А. С. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874, с. 48; *Глебов Г. С.* Утраченная сказка Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939, т. 4—5, с. 485—487; *Томашевский Б.* Пушкин. М.; Л., 1956, кн. 1, с. 35—38. Пользуемся случаем заметить, что принятое толкование «Фатама» не является единственно возможным. Герой этой повести по просьбе стариков-родителей в самый день рождения наделен чудесным даром — мудростью и возмужалостью, которые со временем, по условию феи-дарительницы, он должен утратить, пройдя в обратном порядке все возрасты человеческой жизни. На этом основании Б. В. Томашевский, производивший имя героя от латинского fatum (предопределение), был склонен думать, что предопределение, свобода и необходимость и составляли философскую идею «Фатама». Думается, однако, что имя Фатам происходит скорее не от fatum, а от fata : так у римлян назывались божества, подобные греческим мойрам и наделявшие человека той или иной участью. В хорошо известном Пушкину латинском изречении «Habent sua fata libelli» («Книги имеют свою судьбу») изначально имелась в виду не судьба в общем, абстрактном понимании этого слова, а именно фата — божество, определяющее участь книги. В таком

При всей ценности сохраненных Анненковым и Гаевским свидетельств о ранней философской повести Пушкина, они дают, однако, представление лишь о направлении исканий Пушкина-лицеиста, о тех жанровых традициях, которые привлекали его в 1813—1815 гг., отчасти — о темах и мотивах его юношеских прозаических повествований. Мы не располагаем ни одной строкой повествовательной прозы этого времени и не можем составить о ней живого представления. Тем более ценен уцелевший фрагмент дневника, который Пушкин вел в последние месяцы 1815 г.

И. И. Пущин доверял дневнику сердечные свои «трепетания, волнения, заблуждения и верования». С. Д. Комовский предавался на страницах своего «журнала» нравственному самоанализу, изливал на них свои переживания и морализировал по поводу тех или иных проявлений «внутренней» жизни Лицея. Дневник Малиновского приводит на память черновую строфу стихотворения Пушкина «19 октября 1825 года», которая обращена к Пущину и тому же Малиновскому и напоминает друзьям о времени, «Как мы впервой все трое полюбили, Наперсники, [товарищи] проказ» (II, 972). Малиновский и начал записки по велению сердца, самобичевание юноши проистекает от желания быть достойным М. . ., его возлюбленной. О первой своей любви он пишет спустя полгода после того, как в юношеском дневнике влюбленного Пушкина появилась запись о Е. П. Бакуниной. Интересно проследить и сходство и различие (оно более существенно) между двумя записями на столь близкую тему. Но еще интереснее, пожалуй, другое.

И дневник Малиновского, и общий фон лицейской дневниковой прозы позволяют оценить удивительную цельность сохраненного Пушкиным отрывка его дневника. В нем, как и в подневных записях товарищей поэта, отражаются результаты наблюдения и самонаблюдения, события «внутренние», совершавшиеся в стенах Лицея, и «внешние». Но записи Пушкина — и это принципиально отличает их от дневников Комовского и Малиновского — неизменно связаны с литературой (будь то литература «большого», внешнего мира, собственное творчество или

случае Фатам — тот, кто при рождении одарен фатой. Объект же авторской иронии — не предопределение, а «разум человеческий», склонный неразумно желать изменения натурального хода вещей, что, как передавал слышанное от лицеистов Анненков, «никогда не может быть к лучшему» (*Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина, с. 50). Так понятая идея «Фатама» в какой-то мере оказывается предвосхищением известных стихов из послания Пушкина «К Каверину» (1817):

Всему пора, всему свой миг,
Все чередой идет определенной:
Смешон и ветреный старик,
Смешон и юноша степенный.

(I, 237)

Это наиболее ранний из известных случаев той переклички между произведениями Пушкина-поэта и прозаика, о которой нам не раз придется говорить в дальнейшем.

лицейская словесность) либо тяготеют к известным жанровым формам, соединяют в себе памятную запись с литературным экспериментом. Соответственно в дневнике Пушкина две разные стилистические стихии: проза литературная и проза внелитературная, что для нас особенно интересно. И в хронике событий, и в аналитических фрагментах (о Бакуниной, об Иконникове) слог Пушкина прост, раскован, динамичен, насыщен разговорными интонациями. Но несомненно и другое. Позднейшая художественная проза Пушкина ближе внелитературной прозе дневника 1815 г., которая в меньшей степени зависит от общего состояния литературного языка и жанровых норм, а поэтому в ней легче пробивает дорогу индивидуальность юного автора.

Вот запись от 10 декабря 1815 г.: «Вчера написал я третью главу *Фатама или разума человеческого: Право естественное*. Читал ее С. С. и вечером с товарищами тушил свечки и лампы в зале. Прекрасное занятие для философа!» (XII, 298). Уже здесь проза Пушкина обнаруживает свое коренное свойство — многоплановость. В короткой записи сопоставлены творчество и ребяческое озорство, быт; новый план рождается из игры слов: философ, призванный нести свет разума, тушит свечки и лампы... Итог — ироническая сентенция: «Прекрасное занятие для философа!»

«Начал я комедию, — продолжает Пушкин, — не знаю, кончу ли ее. —

Третьего дни хотел я начать Ироическую поэму: *Игорь и Ольга*, а написал эпиграмму» (XII, 298). Автор наблюдает себя со стороны, извлекает комический эффект из сопоставления замыслов своих и свершений. Это уже почти цитата из жизнеописания И. П. Белкина, писанного им самим. С той разницей, что горюхинскому помещику не дано видеть смешной стороны происходящего...

Зато записи, тяготеющие к признанным «малым» жанрам, говорят о том, что Пушкин-прозаик не миновал еще поры ученичества. Более всего приложимо это к строкам, которыми открывается дошедшая до нас часть дневника, — анекдоту о Денисе Давыдове.

Вкус к устному анекдоту и к анекдоту литературному Пушкин и его товарищи-лицеисты восприняли вместе с традициями дворянской культуры. Анекдот (исторический — о Наполеоне, например, или из собственной, «внутренней» жизни) — едва ли не самый популярный жанр лицейской журналистики, насколько можно о ней судить по «Лицейскому Мудрецу». Рассказы же лицеистов об устных повестях Пушкина, предвосхищавших будущие «Выстрел» и «Метель», говорят о том, что Пушкин уже в лицейские годы видел в анекдоте сжатое повествование, зерно повести. Это позволяет, как будто, предположить, что анекдот о Давыдове и Багратионе был записан в 1815 г. не просто как летучее острое слово, что Пушкин уже тогда, по контрасту с высокими жанрами словесности, уловил в нем черты изображения ге-

роев в обстановке вседневной, «домашней» их жизни: «на носу» у французов Багратион не утрачивает ни дара шутки, ни аппетита. Во всяком случае позднее, уже в 1830-х гг. Пушкин заново обработал этот анекдот и включил его в «Table-talk».

Сопоставление лицейской записи и позднейшей редакции анекдота приводит к любопытным результатам. Юношескую свою запись Пушкин не только отшлифовал со стороны стиля. Он решительно устранил повествовательные длинноты, обнаружив знание законов жанра, которого не было у лицеиста. Отказавшись от мотивировок (вступление о носах), от фигуры Бенигсена (что не только сузило круг действующих лиц, но и превратило шутку Бенигсена по чужому адресу в слова Багратиона, целящие столько же в Давыдова, сколько и в себя самого), Пушкин уточнил место действия — авангард. От последней поправки резче выступила соль анекдота, рассказывающего о хладнокровии в момент крайней опасности.

Аналитическое и самоаналитическое начало занимает в сохранившейся части дневника 1815 г. заметное место. Однако Пушкин не ведет счет своим порокам и добродетелям, хорошим и дурным поступкам, не исповедуется и не кается, как это делает Комовский. Он старается воссоздать картину своих творческих занятий (запись от 10 декабря) или душевных переживаний (запись от 29 ноября), причем взгляд его направлен одновременно внутрь себя и на внешний мир: то и другое отражается на страницах дневника скупыми, точными и выразительными приметами.

29 ноября влюбленный в Е. П. Бакунину юноша пытается запечатлеть в дневнике волнующие его чувства и разобраться в них. Но за строками этой записи угадывается и другая задача. Обращаясь попеременно то к стихам, то к прозе, Пушкин как бы сравнивает их возможности, поверяет стихи прозой.

Открывается запись шестистишием о счастье и его скоротечности («И так я счастлив был...»). Пушкин-поэт «отталкивается» в нем от известных «Стансов» И. И. Дмитриева (1803),[23] трансформируя в элегическую тональность классически ясную поэтическую их идею, преобразуя в новом смысловом и интонационном контексте самый их рефрен — «Я счастлив был». У Дмитриева природно-закономерная смена возрастов человеческих, а с нею и человеческого представления о счастье — источник просветленной грусти. Грациозный ритм «Стансов» имеет основой непрерывную, как сама жизнь, игру семантических акцентов, перемещающихся с утверждения «Я счастлив» на столь же непреложное «был». Юноше Пушкину далека философия описательной поэзии, с которой связаны стихи Дмитриева. У лицеиста больше субъективного, обращенного на себя, ему ближе элегическая лирика. Тем более примечательно, что и собственные стихи Пушкин уже теперь ощущает как форму «мышления сти-

[23] Наблюдение В. Э. Вацуро.

лями» (слова В. В. Виноградова), как средостение, отделяющее живое переживание от его описания. Он возвращается назад, повторяет формулу «Я счастлив был...», открывающую и замыкающую каждую строфу «Стансов», но продолжает ее прозой. В споре с самим собой (и с Дмитриевым) Пушкин восстанавливает действительные события, которые утратили свою жизненную конкретность и неповторимость, растворившись в традиционных поэтических формулах. В прозе поэтическая условность уступает место неподдельным порывам юношеских чувств, смена которых совершается на фоне скупых и конкретных реалий вещного мира: «Я счастлив был!.. нет, я вчера не был счастлив; поутру я мучился ожиданьем, с неописанным волненьем стоя под окошком, смотрел на снежную дорогу — ее не видно было! — наконец я потерял надежду, вдруг нечаянно встречаюсь с нею на лестнице, сладкая минута!..» (XII, 297). В этот момент Пушкин снова применяет к себе элегическую формулу — стихи Жуковского:

Он пел любовь — но был печален глас.
Увы! он знал любви одну лишь муку! —
(«Певец», 1811)

и опять возвращается к прозе, а с нею к собственным переживаниям, но сквозь призму стихов Жуковского видит их чуть-чуть иными, едва уловимо переставляет акценты. Происшедшее он описывает в трех коротких фразах. Каждая из них насыщена эмоционально наполненными паузами, особенно подчеркнутыми при переходе от одной фразы-мысли к другой: «Как она мила была! как черное платье пристало к милой Б[акуниной]!

Но я не видел ее 18 часов — ах! какое положенье, какая мука. — — —

Но я был счастлив 5 минут — —» (XII, 297).

Каждая фраза — новый абзац; многозначительные знаки восклицания, многоточия, тире следуют друг за другом.[24]

В дневниковой записи о Бакуниной проза выполняет в известном смысле бытовую, внелитературную функцию: юноша Пушкин хочет запечатлеть цепь переполняющих его противоречивых чувств и событий, которые их пробудили. Задача, однако, оказалась очень непростой: она не была еще разрешена и русской литературой той поры. Рассказывая о первой своей любви, Пушкин опирается на высшие достижения искусства словесности в анализе внутренней жизни человека. В стихах это Жуковский и Батюшков, в прозе — Карамзин. Пушкин усваивает типичные для Карамзина и прозаиков его школы синтаксические формы —

[24] Ср. в дневнике И. В. Малиновского: «Счастливые минуты гуляния: встреча с коляской, спуск с горы, возвратный путь верхом — а больше пешим, счастливейшая минута — роздыха — и все дорого, что только видел к себе — в словах, в глазах — а может быть и в мыслях» (ПД, ф. 244, оп. 25, № 305, л. 13 об.).

средства выражения эмоциональной напряженности, паузы, инверсии, звуковые и лексические повторы. Но желание быть точным в описании пережитого определяет ту избирательность, с которой перенимает он приемы карамзинского стиля. Показателен полный отказ Пушкина от метафоры, перифразы (даже и шутливой).

Сочетанием стихов и прозы, а отчасти и стилистически запись о Бакуниной сходствует с письмами Пушкина к П. А. Вяземскому и В. Л. Пушкину, писанными в следующем, 1816 г. Но при ближайшем рассмотрении между письмами и дневником обнаруживается принципиальное различие.

В пору творческого становления Пушкина письмо приобретает черты своеобразной литературности.[25] В кругу арзамасцев складывается особый эпистолярный жанр — письмо дружеское.[26] Вяземский и В. Л. Пушкин неслучайно впервые сохранили письма «царскосельского пустынника»: он стремился быть и был на высоте канона. Пушкинские письма отличает легкая шутливость, острота, колкость. Автор создает свой литературный портрет и в соответствии с характером адресата задает ему тот или другой ракурс. Реальные факты и предметы, попадая в эту игровую атмосферу, окрашиваясь ею, утрачивают независимость, приобретают «домашнюю» семантику.

Иное дело запись о Бакуниной. Отразив жизненное происшествие в зеркале поэтической условности, Пушкин спешит вернуть ему реальный облик, ибо предмет изображения дорог ему сам по себе, а не как повод для литературной игры.

Запись о Бакуниной можно с одинаковым правом рассматривать и как опыт пристального самонаблюдения и как литературный эксперимент, в котором возможности стиха и прозы сопоставлены в духе цитированных выше лекций П. Е. Георгиевского. Уже отмечалось, что черты литературного эксперимента угадываются и в дневниковой записи от 17 декабря — портрете А. Н. Иконникова. Но здесь перед нами не фиксация динамики собственных противоречивых чувств, а попытка предельно точно описать поведение другого, к тому же — необычного, «странного человека». Примечательно, что портрет Иконникова лишен связи с моралистической традицией. Пушкина интересует не тип, а индивидуальность. Начинается запись общей характеристикой Иконникова («странный человек, чудак», «Поступки его — поступки сумашедшего» — XII, 301). Далее Пушкин рисует внешний облик портретируемого — «высокого, худого человека, в черном сюртуке, с шеей, окутанной черным, изорванным платком. Лицо бледное, волосы не острижены, не расчесаны; он стоит задумавшись — кулаком нюхает табак из коробочки» (XII, 301). Статуарное это изображение сразу же оживает: следует цепь беспорядочных,

---

[25] См.: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 123.

[26] См.: *Степанов Н.* Дружеское письмо начала XIX в. — В кн.: Русская проза. Л., 1926, с. 74—101.

странных, алогичных действий Иконникова. Причины этой внешней несуразности коренятся для Пушкина не только в психологии «чудака», но и в уязвленном самосознании жалкого и одновременно гордого бедняка. Останавливается Пушкин на пороге новой темы: «чудачества» Иконникова вызывают несходную, противоречивую реакцию у разных людей, его окружающих.

Пушкин еще продолжает работать над философско-аллегорическим замыслом «Фатама». Но параллельно, как показывает дневник, его творческую мысль то и дело занимает жизнь в ее непосредственных проявлениях. Так рождаются на страницах дневника своеобразные художественные миниатюры — первые, еще несовершенные образцы специфически пушкинской прозы, обращенной к жизни действительной и насыщенной биением живой мысли.

Следует напомнить, что в 1800—1810-е гг. русская проза переживала переходный период. И как это часто бывает в такие периоды, канонические жанры на время отступают, очищая место свободному поиску. Прежние формы «большого» повествования оказываются препятствием, искусственно сдерживающим проникновение в литературу живого, созвучного впечатлениям, чувствам и умонастроениям современного человека содержания. Широкое распространение приобретают различные виды лирической прозы: пейзажные зарисовки, медитации, элегии в прозе, психологический портрет и т. п. Малые жанры завоевывают права литературного гражданства и становятся теми клеточками, через которые в прозу проникают новые веяния. Своеобразной формой объединения прозаических миниатюр становится путешествие, которое в литературе русского сентиментализма и преромантизма оказывается основным «большим» жанром, оттесняя на второй план сюжетное повествование. Столь же симптоматично постепенное перемещение интереса от «истинной», «справедливой» повести, занимавшей почетное место в литературе 1790—1800-х гг., к историческому портрету, к основанному на реальных событиях анекдоту — во второй половине 1800—1810-х гг.

В становлении Пушкина-прозаика вкрапленные в его юношеский дневник прозаические миниатюры играли, по-видимому, ту же роль, что и малые жанры в развитии русской прозы в целом. Не литературный, а свободный, личный характер дневника способствовал тому, что ценность конкретного наблюдения, факта перевешивала в сознании автора силу литературной традиции.

3

Литературе начала XIX в. необходимо было преодолеть исторически сложившийся разрыв между языком словесности и языком обыденной жизни. Необходимым средством преодоления этого разрыва, как сознавали уже сами участники литературного процесса, явился подъем культуры внелитературных, обиходных про-

заических жанров. Из числа таких жанров Г. О. Винокур выделил жанр письма и сосредоточился на его изучении.[27]

Материал, которым мы сегодня располагаем, показывает, что было бы неправильно видеть в работе Пушкина над письмом главную (или единственную) школу Пушкина-прозаика.

Начать с того, что уцелевшие письма Пушкина сами по себе являются плодом предшествующего литературного развития, в них отражены определенные, уже сложившиеся стилистические навыки и вкусы. Но еще важнее другое. В письмах 1816 г. Пушкин сознательно и последовательно демонстрирует свою причастность к литературной культуре арзамасцев. Почти одновременно, на страницах дневника, мы видим его вне игровой стихии. Наедине с самим собой Пушкин сосредоточенно развивает свой дар наблюдения, анализа, ясной и точной передачи виденного и пережитого. Он пользуется здесь теми стилистическими новшествами Карамзина, которые способствуют выявлению необходимых ему оттенков мысли, но пользуется ими свободно, избирательно, оставаясь не затронут однообразием, схематизмом, литературными штампами, распространенными у литераторов чувствительного и преромантического направления. В письмах уже самый отбор тем и предметов определен арзамасской атмосферой. Она же определяет и освещение материала. В дневнике нет подобной преломляющей призмы. Каждое слово здесь выражает предмет так таковой, не заслоняя его игрой шутки и не превращая в инструмент литературной мистификации. Показательно полное отсутствие в дневниковой прозе Пушкина развернутой метафоры, перифразы, ибо, как справедливо писал В. В. Виноградов, «метафора всегда связана более или менее с отрывом слова от его предметной почвы. Кроме того метафора (если она не штампована) есть акт утверждения индивидуального миропонимания, акт субъективной изоляции и форма борьбы с общеязыковыми нормами <...> словесная метафора — узка, субъектно замкнута, рассудочна и „идейна“, т. е. навязывает читателю субъективно-авторский взгляд на „предмет“ и его смысловые связи».[28]

Целых четыре года отделяют первый дошедший до нас повествовательный фрагмент Пушкина от уцелевших страниц лицейского его дневника. И все же между тем и другим можно установить принципиальную общность.

Отрывок «Надинька» (1819) набросан тогда, когда Пушкин, вырвавшись из Лицея, закружился в водовороте петербургской жизни, разные грани которой отразились в целом ряде стихов 1819 г. Но, быть может, всего полнее образ жизни той поры запечатлен в письме Пушкина к члену «Зеленой лампы» П. Б. Мансурову от 27 октября 1819 г. Тема ненависти к деспотизму со-

---

[27] *Винокур Г. О.* Пушкин-прозаик. — В кн.: *Винокур Г.* Культура языка. 2-е изд. М., 1929, с. 287—288, 292 и сл.

[28] *Виноградов В. В.* О стиле Пушкина. — Лит. наследство, 1934, кн. 16—18, с. 204.

седствует здесь с приметами вольного быта петербургской аристократической молодежи — карточной игрой, шампанским, театральными увлечениями, закулисными похождениями. Тот же круг впечатлений, та же атмосфера в «Надиньке».[29] Как и в лицейском дневнике, Пушкин идет здесь не от литературных образцов: по характеру своему набросок не имеет аналогов в русской литературной прозе 1810-х гг. В его основе непосредственное наблюдение жизни, повседневные житейские впечатления автора.

Фрагмент представляет собою начало повествования о петербургской прелестнице, которое ведется от лица всеведущего автора. Содержание отрывка — описание вечера, который «несколько молодых людей» проводят за игрой и который заканчивается поездкой к «очень милой девочке» (VIII, 401) — Надиньке. Появление заглавной героини и подготавливается в последних словах наброска. Энергичное динамическое начало — списанная с натуры живая картина нравов петербургской светской молодежи — говорит о том, что «объективная точность описания»[30] появляется в 1819 г. не только в стихах, но и в прозе Пушкина, причем в прозе она распространяется на область житейской повседневности, опыт художественного отражения которой выливается в формы, отличные от традиционных.

Зачин «Надиньки» показывает, что за несколько лет до начала работы над «Онегиным» Пушкин пытался найти выход своим петербургским впечатлениям в прозе, и дает пищу для размышлений о том, где в эти годы пролегала для Пушкина граница между материалом, требующим для своего воплощения стиха или прозы. В литературной практике эпохи разграничивались не только возможности стиха и прозы: в пределах каждого из этих литературных родов существовала определенная иерархия высокого и низкого, которой соответствовала столь же определенная иерархия жанров и выразительно-стилистических средств. Известно, что и в 1825 г. литераторы-декабристы настороженно восприняли вторжение в «Онегина» струи житейской прозы. Тем более примечателен интерес к ней Пушкина-прозаика в 1819 г., когда еще не сломан рубеж между «высокими» и «низкими» литературными жанрами. Предмет же, избранный Пушкиным в «Надиньке», был дотоле принадлежностью шутливой поэзии (как «Опасный сосед» В. Л. Пушкина, например, или послание Пушкина к П. Б. Мансурову — «Мансуров, закадышный

---

[29] «...С тематикой начатой повести непосредственно связаны строки: «Всеволожской Н. играет; мел столбом! деньги сыплются!» — писал об этом Ю. Г. Оксман (см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т. М.; Л.: Academia, 1936, т. IV, с. 761). Заметим, что цитированные слова из письма к Мансурову связаны с «Надинькой» не только темой, но и изобразительной экспрессией. Ср. в наброске повести: «Тузы, тройки, разорванные короли, загнутые валеты сыпались веером — и облако стираемого мела мешалось с дымом Турец.‹кого› табаку» (VIII, 401).

[30] Слова Б. В. Томашевского, характеризующие пейзажную живопись «Деревни», написанной в Михайловском в июле 1819 г. (См.: *Томашевский Б.* Пушкин, кн. 1, с. 187).

друг...», — писанное в том же 1819 г.), комедии и нравоописательных жанров прозы, с которыми пушкинский зачин как будто не обнаруживает генетической связи. Насколько можно судить по наброску «Надинька», традиционное отношение литературы к жизни уже в 1819 г. не воспринималось творческим сознанием Пушкина как непреложный закон. В своей ранней прозе он испытывал возможность свободного прикосновения к тому, что для литературного сознания эпохи все еще оставалось «низкой» действительностью, предвосхищая направление развития русской прозы и литературы в целом в последующее десятилетие.

Разумеется, это не отменяет связи Пушкина с предшествующей литературной традицией. В незавершенном наброске она сказывается легкой иронической интонацией и связанной с нею ненавязчивой, но достаточно ощутимой просветительской оценкой описываемого, что особенно ясно выступает в сравнении с началом «Пиковой дамы», его спокойным эпическим строем.

«Пиковая дама» открывается словами: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова» (VIII, 227). На первый взгляд начальная фраза «Надиньки» сходствует с этим зачином: «Несколько молодых людей, по большей части военных, проигрывали свое именье поляку Ясунскому, который держал маленькой банк для препровождения времени и важно передергивал, подре‹зая› карты» (VIII, 401). На деле же здесь очевидно различие — и смысловое, и стилистическое, и интонационное.

Судя по названию «Надиньки», для замысла ее не была существенна характеристика понтеров и банкомета. Между тем Пушкину недостаточно определить игроков как «молодых людей». Более того, его «молодые люди, по большей части военные» не просто играют в карты, а «проигрывают свое именье». Представляя же читателю и банкомета — поляка Ясунского, автор разом затрагивает одну из распространенных тем публицистики 1812 г. и мимоходом открывает в заурядной будничной сцене приметы социального явления. Но Пушкину мало и этого: в пространном придаточном предложении он характеризует Ясунского и манеру его игры. Ничего подобного в «Пиковой даме» нет.

Особенности первой фразы «Надиньки» говорят о том, что точное воспроизведение обстановки и среды, в которых предстоит завязаться действию, представляло для автора самостоятельный интерес. Семантический и стилистический строй фразы, в которой стеснились разнородные смысловые акценты, не характерен для последующей художественной прозы Пушкина, где преобладают короткие простые предложения, а в них — глагольные формы; где ясен смысловой центр каждого законченного отрезка речи, а семантическая перспектива создается глубиной ассоциативных связей и динамическим движением темы. Справедливости ради заметим, что структура начальной фразы «Надиньки» не типична для отрывка в целом и даже черновые ее варианты значительно ближе зачину «Пиковой дамы», чем цитированный выше текст. Судя по вариантам, уже в это время в прозе Пуш-

кина доминирует простое предложение. Синтаксическая усложненность явилась результатом постепенного нагнетания семантических акцентов, и в ходе окончательной отделки текста Пушкин мог ее устранить. Но факт остается фактом, и следует заметить, что в 1830-х гг. смысловая нагрузка такого рода характерна скорее для исторической, нежели для художественной прозы Пушкина.

Изучив черновые варианты «Надиньки», А. В. Чичерин показал, что «уже двадцатилетний Пушкин ищет наибольшей точности, наибольшей простоты и наибольшей ритмической силы».[31] Из конкретных проявлений связи с предшествующей стилистической традицией исследователь выявил в тексте отрывка характерный для Пушкина и впоследствии равночленный период, введенный у нас Карамзиным,[32] а также «одно слово, не типичное для позднейшей зрелой прозы Пушкина и напоминающее нам примитивность характеристик в русском романе XVIII века: „... спросил Виктора ветреный Вельверов...“. „Ветреный“ — эпитет, заранее разоблачающий героя».[33]

Эпитет «ветреный» и позднее нередко встречается и в стихах, и в прозе Пушкина. По странному совпадению, есть он и в «Пиковой даме», которую так часто вспоминают в связи с «Надинькой»: во второй главе повести Лизавета Ивановна сожалеет, что «высказала свою тайну ветреному Томскому» (VIII, 235). Происходит это тогда, когда читатель составил уже собственное представление о Томском. К тому же в устах Лизаветы Ивановны характеристика эта определяет не столько Томского, сколько восприятие повесничающего аристократа бедной воспитанницей. В «Надиньке» эпитет «ветреный» принадлежит сфере авторской речи и отчетливо корреспондирует с теми проявлениями авторского отношения к описываемым событиям, которые выразились в первой фразе отрывка. И тем не менее в пушкинском словоупотреблении определение «ветреный» не имеет того «разоблачительного» смысла,[34] о котором говорит А. В. Чичерин. Вспомним незавершенную повесть «Гости съезжались на дачу», где «важная княгиня Г.» и ее сосед толкуют о Вольской: «Это ни на что не похоже. — Она ужасно ветрена... — Ветрена? этого мало. Она ведет себя непростительно» (VIII, 38). Думается, что если уж говорить применительно к словосочетанию «ветреный Вельверов» об архаическом оттенке, то происходит он от других причин.

---

[31] *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1958, с. 70.

[32] «Строится равночленный период на приблизительно равном числе ударных слогов в каждом из членов, с наиболее сильным ударением в конце, на паузности между членами и на особой интонации — равномерных повышений и понижений голоса» (*Скипина К.* О чувствительной повести. — В кн.: Русская проза. Л., 1926, с. 19).

[33] *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи, с. 71.

[34] По данным «Словаря языка Пушкина», в пушкинском словоупотреблении «ветреный» означает *легкомысленный, непостоянный, неглубокий, несерьезный.*

Фамилия Вельверов не производит впечатления подлинной, скорее она условно литературна. Определение «ветреный» связано с нею сложной системой звуковых повторов. От более раннего «красавец Вельверов» Пушкин отказался, видимо, по причинам стилистического свойства.[35] Но как бы то ни было, в сочетании «ветреный Вельверов» звукопись акцентирует еще одну особенность фамилии. У читателя 1810-х гг., воспитанного на том же круге литературных образцов, что и Пушкин, фамилия эта не могла не вызвать улыбки по ассоциации с прославленным героем шуточной поэмы Грессе — прелестным, но побывавшим в дурном обществе и безудержно сквернословящим попугаем Вер-Вером. Вельверов — характеристическая фамилия. Согласно традиционным нормам она могла быть присвоена герою водевиля, легких стихотворных жанров или нравоописательной прозы. Сходную функцию обретает она и в раннем прозаическом наброске Пушкина. Значащих фамилий Пушкин-прозаик не избегал и позднее. Достоин внимания, однако, и прием звукового письма, использованный поэтом в работе над прозой. В первой главе «Онегина», уподобив героя «ветреной Венере», Пушкин воскресил ту же систему звуковых повторов. Встает вопрос, столь ли строго, как в дальнейшем, разграничивал Пушкин в 1819 г. художественные приемы стихотворного и прозаического повествования.

«Надинька» дает основания утверждать, что Пушкин рано нашел основные черты своей повествовательной манеры. Но этот же фрагмент ясно свидетельствует и о другом: проза двадцатилетнего Пушкина обнаруживает ряд существенных отличий от его прозы последующих лет. Стилистическая манера Пушкина-прозаика совершенствовалась с годами. Тем самым фрагмент не исключает, а, напротив, предполагает постановку вопроса об эволюции прозы Пушкина.[36] В каком направлении она эволюционировала, какие элементы, какие стороны пушкинского прозаического повествования определились ранее и оказались наиболее устойчивыми, что менялось в ходе становления и развития? Прежде чем обратиться к поискам ответа на эти вопросы, вернемся еще раз к сходству наброска 1819 г. с последующей прозой Пушкина.

Как мы уже говорили, в «Надиньке» ощутима задача воспроизвести картины жизни петербургской аристократической молодежи как таковые, желание освободиться от традиционных литературных призм, от навязчивого морализирования, испытать ме-

---

[35] Это произошло в момент, когда сочетание входило в контекст («...сказал Виктору красавец Вельверов, — я без ужина никак не могу обходиться, а ужинать могу только у наших известн.‹ых› кр.‹асавиц›» — VIII, 946), в котором поблизости от «красавец» стояло «красавиц». Но и отбросив позднее конец фразы, а с ним — слово «красавиц», Пушкин сохранил найденное в процессе правки «ветреный Вельверов».

[36] См.: *Сидяков Л. С.* Начальный этап формирования пушкинской прозы, с. 17.

тод письма с натуры. То же мы наблюдали и в описательных фрагментах дневника 1815 г.

Начало «Надиньки» — описание игры и разъезда молодых людей — носит внутренне цельный, завершенный характер. В осуществлении своего замысла Пушкин доходит до той естественной грани, когда написанное обретает относительную законченность, а продолжение повествования связано с тематическим и фабульным сдвигом. Впоследствии эта особенность становится отличительным свойством повествовательной структуры созданий Пушкина-прозаика, будь то неотделанные наброски или главы его повестей и романов, напечатанные автором или оставшиеся в черновых рукописях. При этом в подавляющем большинстве незавершенных произведений — и в «Надиньке», насколько позволяет судить сохранившийся материал, впервые — Пушкин обрывает работу, доведя ее до того момента, когда экспозиция задуманного повествования начинает перерастать в завязку. В дальнейшем, начиная с «Арапа Петра Великого», мы не раз встретимся с проявлениями этого свойства, которое постепенно превращается в своеобразную закономерность. Тем больше оснований задуматься о причинах подмеченного явления.

Напрашивается объяснение, что в экспозиции «Надиньки» Пушкин в известной мере исчерпал поставленную задачу. В самом деле, густая сеть поправок показывает, что достигнутое далось ему не без усилий. Пушкин создавал первую свою петербургскую повесть. Все здесь было ново — и позиция повествователя, определившая тон рассказа; и характер описаний; и стиль разговоров, по-пушкински кратких, живых, непринужденных, чуждых всякой книжности и манерности. Но приступая к работе, Пушкин начал с заголовка — «Надинька», а самый тон обращенных к герою слов Вельверова: «[я познакомлю] тебя с очень милой девочкой, ты будешь меня благодарить» (VIII, 401), — возбуждает интерес к героине и заставляет думать, что Надинька не заурядная жрица Киприды, что встреча с нею Виктора N. и последствия этой встречи мыслились Пушкиным как центральная коллизия повествования. В анализируемом наброске Пушкин не только не коснулся этой коллизии, но и не исчерпал предпосылок ее возникновения.

В случае с «Надинькой», как и при взгляде на незавершенные произведения Пушкина-прозаика вообще, полезно задать себе вопрос, на чем остановилась работа над текстом. За словами, завершающими сцену разъезда игроков («Оба сели на дрожки и полетели по мертвым улицам Петербурга» — VIII, 401), в тетради начато и не зачеркнуто: «Виктор N.» [37] (VIII, 946). По-

[37] В большом Академическом издании Пушкина слова эти, видимо, из нежелания обнажать оборванность наброска, отнесены в раздел «Другие редакции, планы, варианты». Нам представляется более верным решение Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского, которые печатали их в основном тексте фрагмента (см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т., т. IV, с. 333).

вествовательная структура позднейших сочинений Пушкина-прозаика позволяет уверенно заключить, что за именем героя должна была последовать его характеристика. Писать ее Пушкин не стал и позднее к замыслу своему не возвращался.

Текст «Надиньки» набросан среди черновиков поэмы «Руслан и Людмила» и стихов 1819 г. Хотя в лирике 1817—1819 гг. рассеяны приметы молодых современников, в среде которых проходила жизнь Пушкина, эти черты сложились в характер молодого петербургского аристократа, героя-современника лишь в 1823 г., в первой главе «Онегина». В промежутке между 1819 и 1823 гг. произошло немало существенного. Пушкин был насильственно оторван от Петербурга, из былого участника «оргий жизни шумной» (II, 273) превратился в далекого изгнанника. Его петербургские впечатления устоялись, преобразованные возникшей в ходе времени и событий далевой дистанцией. Но этого мало. Творческое сознание Пушкина соприкоснулось с миром байроновой поэзии: созданный Байроном образ героя-современника на годы определил собственный подход Пушкина к этой художественной задаче. И тем не менее еще и в 1820—1821 гг. она оставалась для Пушкина задачей. «*Кавк.‹азский› Плен‹ник›*, — писал поэт позднее, — первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил» (XI, 145).

Разумеется, образ героя повествования прозаического, да еще развертывающегося в сфере «домашней» жизни, по своей идейно-художественной проблематике сильно отличался от характера героя романтической поэмы и даже романа в стихах. Литературное сознание эпохи твердо различало законы такого соответствия. Сам Пушкин находил, что характер Пленника «приличен более роману нежели поэме» (XIII, 371). И тем не менее работа над «Надинькой» остановилась, когда пришло время познакомить читателя с Виктором N.

Наметившиеся в «Надиньке» образы петербургских «молодых людей» не отграничены резко от авторского «я». Картина их жизни насыщена отражениями жизни повествователя. Ему ведома азартная атмосфера игры, его увлекает перспектива ужина в обществе «очень милой девочки», он не раз сам летел на дрожках по ночному Петербургу, и не случайно его рассказ так прост, жив и выразителен. Но автор и отделен от своих героев, так как видит скрытое от них и размышляет о том, о чем им подумать недосуг. Об этом свидетельствует первая фраза наброска, где речь идет о социальных судьбах русского дворянства и в повествование ненавязчиво вторгается Пушкин — исторический мыслитель, зоркий наблюдатель совершающихся у него на глазах и при его участии каждодневных событий.[38] И эта сложная позиция повест-

---

[38] Мотив карточной игры сопряжен с социальными мотивами и в плане «...карты; продан...», фрагмент которого уцелел в той же рабочей тетради, что и «Надинька», и датируется «приблизительно ноябрем 1819 г.» (VIII, 1062). Замысел включал мотив игры, где ставкой служил крепост-

вователя успевает проявиться на пространстве короткого фрагмента, предельно насыщенного результатами живого наблюдения и рефлектирующей мыслью.

4

Первый дошедший до нас повествовательный набросок Пушкина — лишь зачин задуманного произведения. И все же существенно взглянуть на него в исторической перспективе.

Карамзин и Жуковский в прозе начинали с переводов. Работа над переводами способствовала творческому освоению ими новых для русской литературы жанровых форм с характерными для них сюжетами, героями, ситуациями, приемами развертывания повествования. Она же содействовала разработке основ их прозаического стиля и языка. Становление Пушкина-прозаика происходило иначе. Обращаясь нередко к переводам и подражаниям в стихах лицейского периода, в прозе Пушкин не переводил.[39] Если в недошедших до нас ранних прозаических опытах («Цыган», «Фатам») Пушкин следовал образцам философско-аллегорической повести XVIII в., то первые же сохранившиеся фрагменты его юношеской прозы свидетельствуют об искании других, самостоятельных путей.

Несмотря на переоценку Карамзина, которая совершилась за последние десятилетия, инерция, сложившаяся в понимании его наследия в предшествующий период, дает о себе знать до сих пор. Когда речь заходит о типологических особенностях повести Карамзина, их характеризуют, как правило, исходя из общих признаков сентиментализма. Между тем существо новаторского вклада Карамзина в историю русской повествовательной прозы можно понять, лишь отделив то, что составляло принадлежность сентиментализма как литературного направления, от того, что закладывало на русской почве основы для новой прозы в более широком смысле слова.

Под пером Карамзина русское прозаическое повествование обрело поэтическое качество, утраченное им в XVII—XVIII вв. в результате секуляризации прозы и разрушения жанровой системы древнерусской литературы. Пользуясь новыми художественно-выразительными средствами, опираясь на завоевания сти-

---

ной. В ходе действия выигранный «человек» продан (или проигравшийся барин продает своего крепостного), обречен солдатчине и выслуживается в офицеры. К теме крепостной «души», служащей ставкой в игре, Пушкин вернулся в планах стихотворной комедии об игроке, начатой им в 1821 г. Острота социальной проблематики комедии тем сильнее, что старого слугу проигрывает здесь молодой человек, из тех, кто оставил модный свет для общества «либералов», где «О дельном говорят, читают Жомини» (VII, 246).

[39] Мы не касаемся здесь переводов учебных, которые, естественно, входили в программу лицейского обучения и памятником которых осталась, по-видимому, тетрадь переводов И. В. Малиновского (ПД, ф. 244, оп. 25, № 306).

хотворных жанров, он поднял прозу до того уровня, который позволил величайшему поэту предшествовавшей литературной эпохи сказать:

И в прозе
Глас слышен соловьин.

(Г. Р. Державин.
(Прогулка в Сарском селе)

К концу XVIII в. соотношение поэзии и прозы, установленное практикой и узаконенное поэтикой классицизма, было поколеблено. Прежде наиболее сложные философские, нравственные и политические проблемы жизни общества, важнейшие вопросы существования и развития человеческой личности служили предметом для поэзии и высоких жанров драматургии. Эпопея, ода, трагедия апеллировали к разуму и предполагали аудиторию, подготовленную к восприятию всей суммы идей «века просвещения». Иное дело проза. Она либо изображала жизнь в ее конкретно-чувственном, грубовато-бытовом аспекте, либо создавала прозаический вариант эпической поэмы, где условный мир и условный герой конструировались автором на основе мифологических и псевдоисторических реалий. Замысловатый сюжет, калейдоскопическая смена декораций сообщали роману XVIII в. ту занимательность, которой искал в нем широкий читатель.

Таким образом, прозаические жанры имели свою, отличную от произведений «высокой» литературы читательскую среду и свой предмет изображения. К концу XVIII в. картина меняется. Условная грань между «высоким» и «низким», между жизнью идей и житейской прозой, между сферами разума и чувства начинает смещаться. Художественная проза отвоевывает у поэзии все более широкий круг тем и предметов. Она шаг за шагом расширяет свои границы, разрабатывает язык, равно пригодный для изображения любых явлений внешнего мира и противоречивых процессов духовной жизни «чувствующей» личности.

Повести Карамзина сыграли в этом процессе особенно существенную роль. В каждой из них Карамзин, отказавшись от громоздкой формы авантюрного романа, сосредоточивает действие на легко обозримой сценической площадке с небольшим числом действующих лиц. Ослабление роли сюжета, строгая локализация повествования во времени и пространстве, изгнание из него всего усложняющего и запутывающего сопровождались у Карамзина стремлением к артистической простоте и ясности построения, предельному сокращению роли служебных элементов и аксессуаров, к стилистическому изяществу и законченности. Рассказ приобретает внутреннюю глубину: простейшие на первый взгляд ситуации исключают однозначное решение, рассчитаны на то, чтобы пробудить ум и сердце читателя и вызвать в его душе ответный отклик. Психологическая напряженность действия распространяется на все компоненты повествования, создавая в произведении единую музыкально-лирическую атмосферу.

Особенность Карамзина-прозаика состояла в том, что его повествовательные опыты по типу не повторяли друг друга. Среди них и образцы бессюжетной лирической прозы («Деревня»), и любовно-психологическая повесть со сложной социально-нравственной проблематикой («Бедная Лиза»), и ироническая повесть-сказка («Прекрасная царевна и щастливой Карла»), и разные типы исторической повести, и таинственный рассказ с элементами преромантической готики («Остров Борнгольм»), и едкая сатира на нравы современного дворянства («Моя исповедь»), и начало социально-психологического романа («Рыцарь нашего времени»). Это разнообразие прозаических жанров было характерно для Карамзина как для литературного реформатора, сознательно стремившегося усвоить для отечественной словесности разные типы повествования.

В 1800-е гг. художественные искания Карамзина отливаются, как правило, в жанровые формы, существенно отличные от русской сентиментальной повести этих лет, канонизировавшей композиционные принципы его первых повестей (и прежде всего — «Бедной Лизы»). «Моя исповедь. Письмо к издателю журнала» (1802) использует приемы жанра исповеди, причем (и это особенно важно для характеристики меняющейся манеры Карамзина-прозаика) личность героя-«исповедника» — антипод личности автора, заявляющей о себе лишь отбором нравственных ценностей, которые оскверняет и которыми пренебрегает современный циник граф N. N. «Чувствительный и холодный. Два характера» (1803) — своеобразный психологический очерк, «история двух человек, которая представляет в лицах сии два характера»,[40] контрастирующие во всех своих проявлениях, но равно являющие собой диалектическую связь достоинств и слабостей. «Рыцарь нашего времени» (1802—1803) — начальные главы романа, «романическая история» ровесника Карамзина, человека его круга, рассказанная легким, изящным, ироническим слогом, вызывающим в памяти слог «Сентиментального путешествия» Стерна, и лишь отдельными интонациями связанная с повествовательной манерой «Бедной Лизы». Каждому из этих трех опытов предпослано извещение о жанровых образцах (которым следует или от которых отталкивается автор) и задачах повествования. Все они по своей природе аналитичны и тяготеют к изучению современного человека. Карамзина интересуют разные типы психологического склада, определяющие общественное поведение и личные судьбы представителей его сословия: история нравственного падения отпрыска «знатной фамилии», презревшего обязанности человека и гражданина; душевный мир ребенка и формирование его личности. Простые, по внешности однозначные явления жизни и человеческой психологии писатель наблюдает в их сложных, многообразных, противоречивых проявлениях, анализируя истоки и формы гражданской несостоятель-

[40] *Карамзин Н. М.* Соч.: В 2-х т. Л., 1984, т. 1, с. 609.

ности современного дворянства, крушения нравственных основ у тех, кто по рождению призван служить отечеству.

При всем разнообразии повести Карамзина имеют, однако, общую особенность. Автор их остается человеком XVIII в., для которого «учительная» роль словесности, ее моральные уроки — и высшая ценность и организующее начало произведения. Карамзин-повествователь — живой и остроумный собеседник, рассказчик, стремящийся тронуть читателя, занять его ум и воображение. Свою повесть он чаще всего рекомендует как «истину, не выдумку».[41] На деле же он идет не от частного к общему, не от образа к идее, а от должного к сущему, от идеи к образу. Исходный идейно-тематический комплекс диктует повествователю выбор героев и ситуаций, тональность лирической атмосферы, их окружающей.

Оговоримся. Средоточие карамзинской повести — душевная жизнь его героев. Автор строго мотивирует мысли и поступки, со стороны представляющиеся странными и неожиданными, цепью предшествующих причинно-следственных отношений; вскрывает глубину и сложность положений, которые кажутся простыми и само собою разумеющимися. И все же персонажи Карамзина не живут собственной жизнью. Подобно актерам, играющим заданную роль, они раскрываются лишь с той стороны и в той мере, которая важна для выражения мысли и чувства автора. Карамзин-повествователь принципиально отказался от изображения рациональной сферы существования человека во имя художественного анализа человека чувствующего. Но развитие сложных психологических коллизий парадоксально направлено у него подспудной рационалистической идеей.

Доминирующая роль авторской идеи в структуре карамзинской повести оказалась существенным фактором, определившим особенности художественно-образной ее системы в целом. Сказанное выше о человеке, действующем в повести Карамзина, приложимо и к миру, в котором живет этот человек. Вещный мир у Карамзина остается всегда лишь более или менее разработанным фоном, на котором развертывается действие. Город и деревня, юг и север, любые предметы быта у него не конкретны. Они связаны с определенным художественно-тематическим клише, обладают устойчивым набором признаков, характеризуются с одной, притом важной для авторской мысли стороны. Природа и мир вещей лишь символизируют условия исторической эпохи, типы существования, стимулируют конкретные и любовно описанные автором душевные движения. Собственной, независимой жизни им не дано, они подчинены душевной жизни героев. В «Наталье, боярской дочери» дикие звери, окружающие лесной приют Алексея Любославского, удаляются с появлением прекрасной Натальи. И как они были естественной средой для оди-

---

[41] Там же, с. 520.

нокого, не имеющего опоры изгнанника, так они немыслимы вблизи от жилища счастливых супругов. Мир внешний и внутренний мир чувствующей личности изображены разным масштабом и подчинены разным законам.

При характерной для повести Карамзина ослабленности внешнего действия главное внимание автора направлено на изображение тех чувств, душевных движений и размышлений, которые вызывают фабульные события у персонажей и у рассказчика. Художественно-поэтическая природа карамзинской повести подчинена стремлению вовлечь читателя в сопереживание героям, разбудить в его душе способность сочувствовать счастью и горю другого человека, заставить его задуматься над сложными, порою неразрешимыми вопросами человеческого бытия. Ибо именно чувство представляет для сентименталиста Карамзина начало, способное объединить людей вопреки обстоятельствам реальной жизни, расторгающим природное их единство. Потому-то и важно воспитание и расширение самой способности чувствовать, что возвышенный душевный порыв — та сила, которая вызывает к жизни лучшее в человеке. Такова рациональная предпосылка повышенной эмоциональности карамзинской повести.

Музыкально-лирическая ее атмосфера, претворяющая бедную Лизу в героиню своеобразного «жития», облекающая героев ореолом таинственности или меланхолического очарования, — не только прием поэтической выразительности. Это та семантическая призма, которая побуждает читателя воспринимать персонажей и события повести Карамзина в определенном эмоциональном и этическом ключе и одновременно вовлекает его в круг нравственных идей автора.

Далеко не все модификации жанра повести, созданные Карамзиным, были усвоены его ближайшими последователями. Чаще всего обращаются они к повествованию о несчастных влюбленных или об обольщенной невинности, и уже в начале 1800-х гг. на этой основе складывается новый жанровый канон. При устойчивости повествовательной структуры в целом сентиментальная повесть этих лет осложняет и видоизменяет карамзинскую традицию, прививая к ней отдельные элементы нравоописательной и сатирической прозы, усваивая новые романтические веяния, присматриваясь вслед за Карамзиным к противоречивым движениям человеческой души. К серьезному преобразованию жанра, затронувшему существенные признаки созданной Карамзиным повествовательной модели, привели, однако, не попытки обновить ее путем усвоения опыта разных видов прозаического повествования, а трансформация этой модели под влиянием жанров стихотворных, совершившаяся в «Марьиной роще» Жуковского (1808). Под воздействием явственного автобиографического подтекста поэтический колорит «старинного предания» обрел здесь смысл глубоко лирический. Неподдельное чувство вытеснило из повести Жуковского мора-

листическую идею, превратив «Марьину рощу» в мечтательно-лирическую повесть-балладу.

Эпоха наполеоновских войн, потрясшие страну события 1812 г. прервали дальнейшее развитие повести. В русской прозе ее на время оттеснили более гибкие, открытые для отголосков жизни действительной, для гражданских и патриотических настроений жанры походных записок и родственные им произведения средних и малых форм. Не случайно уже Батюшков, начинавший как прозаик в конце 1800-х гг., испробовав силы в жанре сентиментальной исторической повести («Предслава и Добрыня», 1810), отдал предпочтение формам исторического и путевого очерка, разговора, характера, аналитического автопортрета.[42] Подобно молодому Пушкину и почти одновременно с ним, приступая к прозе, Батюшков поначалу не думает о том, чтобы печатать свои опыты. Они важны для него как средство образования слога, как школа размышления, необходимая стихотворцу и гражданину. С лицейской прозой Пушкина прозу Батюшкова сближает и другое: в его опытах готовый литературный канон отступает, давая место натуре — картинам виденного и пережитого. Мир и человека Батюшков стремится запечатлеть такими, каковы они на деле, поверяя условное их восприятие сквозь призму традиционных жанровых форм собственными впечатлениями, сопоставляя творимую у него на глазах легенду о героях и событиях войны 1812 г. с тем, что происходило в действительности. Симптоматично письмо его к Н. И. Гнедичу об обстоятельствах первой встречи с Карамзиным в феврале 1810 г.: «Я гулял по бульвару и вижу карету; в карете барыня и барин: на барыне салоп, на барине шуба и наместо галстуха желтая шаль. „Стой!“ И карета „стой“. Лезет из колымаги барин <...> Кто же лезет? *Карамзин*! Тут я был ясно убежден, что он не пастушок, а взрослый малый, худой, бледный, как тень».[43] Карамзин выступает из списанной с натуры жанровой картинки — предвестницы батюшковской «Прогулки по Москве» (1811). Его бытовой облик Батюшков пытается совместить со своим читательским представлением о Карамзине-повествователе, проверяя условно литературный образ рассказчика прославленных повестей живым впечатлением от встречи с реальным человеком. В письмах, в «Прогулке по Москве», «Прогулке в Академию художеств», в «Путешествии в замок Сирей» Батюшков улавливает в современности следы истории. Отметая всякую условность, он стремится запечатлеть неповторимые приметы мест,

---

[42] В том же 1810 г. Батюшков работал над двумя другими повестями; но ни «Корчма в Молдавии», ни «Лавиния. Историческая повесть», действие которой происходило в древней Греции, насколько позволяют судить материалы батюшковского архива, завершены не были (см. об этом: *Кошелев В. А.* Из литературного наследия К. Н. Батюшкова. — Рус. литература, 1986, № 1, с. 151—152, 156).

[43] *Батюшков К. Н.* Соч.: В 3-х т. / Под ред. Л. Н. Майкова. СПб., 1887, т. 3, с. 78.

лиц, событий, совершающихся у него на глазах или при его участии.

Путь Батюшкова от литературного канона к непосредственной зарисовке с натуры, а затем к осмыслению виденного в его исторической конкретности во многом сходен с движением Пушкина от «Фатама» через лицейский дневник к «Надиньке». Любопытно, что у Батюшкова мы тоже встречаемся с интересом к историческому анекдоту;[44] что его «Похвальное слово сну» связано с той же традицией литературной травестии, которая питала лицейские журналы, с которой мы не раз встречаемся в юношеских стихах Пушкина и которой впоследствии отдал дань Пушкин-прозаик; что его прозаические опыты отразили результаты беспощадного самонаблюдения и самоанализа.[45] Примечательна и родственная близость суждений Батюшкова о литературном слоге[46] к принципам, сформулированным Пушкиным в начале 1820-х гг., но сказавшимся уже на характере его ранних литературных опытов и его самоопределении в условиях литературной борьбы 1810-х гг. И хотя есть основания говорить о непосредственном воздействии на юношу Пушкина прозаических опытов Батюшкова,[47] думается, что сходство между направлениями их исканий определяется не этим и даже не близостью литературных и культурных традиций, формировавших их прозаический стиль, а требованиями времени.

5

Мы видели, что дошедшие до нас страницы лицейского дневника отмечены пристальным анализом и самоанализом. В дневнике Пушкин искал и находил прямой и точный язык для выражения сложных, противоречивых явлений своей душевной

---

[44] См., например, историческую критику известного анекдота о Н. Н. Раевском в записной книжке Батюшкова «Чужое — мое сокровище» (Там же, 1885, т. 2, с. 327—330).

[45] См. в той же записи беседы с Н. Н. Раевским характерное замечание: «Мало-помалу все разошлись, и я остался один. „Садись!“ Сел. „Хочешь курить?“ „Очень благодарен“. Я из гордости не позволял себе никакой вольности при его превосходительстве» (Там же, с. 327). Со всей полнотой стремление Батюшкова к самоанализу проявилось в его литературном автопортрете (Там же, с. 347—350).

[46] «Есть писатели, у которых слог темен, — писал Батюшков в 1817 г., — у иных мутен: мутен, когда слова не на месте; темен, когда слова не выражают мысли или мысли не ясны от недостатка точности и натуральной логики. Можно быть глубокомысленным и не темным, и до́лжно быть ясным, всегда ясным для людей образованных и для великих душ» (Там же, с. 340). Ср. рассуждение Батюшкова «Об искусстве писать. Почерпнуто из Бюффона», опубликованное В. В. Гурой и В. А. Кошелевым в кн.: *Батюшков К. Н.* Соч. Архангельск, 1979, с. 215—217.

[47] По предположению Л. С. Сидякова (см.: *Сидяков Л. С.* Начальный этап формирования пушкинской прозы, с. 14), пушкинский замысел «Картина Царского села», от которого сохранилась программа, набросанная на страницах лицейского дневника, был навеян «Прогулкой в Академию художеств» Батюшкова, опубликованной в 1814 г.

жизни и внешнего мира. В «Надиньке» картина петербургской жизни, которую вел Пушкин по выходе из Лицея, соединила в себе свежесть и точность деталей, подмеченных человеком, погруженным в описываемое, с ощущением глубокого социального смысла происходящего. При таком характере ранних прозаических фрагментов представляется неслучайным, что первым большим прозаическим трудом, к которому Пушкин приступил в годы ссылки, оказались автобиографические записки. Сознание важности записей о виденном и пережитом Пушкин вынес из Лицея. Во всяком случае, как говорит предание, товарищ его по лицейской скамье — известный впоследствии мореплаватель Ф. Ф. Матюшкин (а он стал вести записки, как только переступил порог Лицея, и путевой журнал его до сих пор сохраняет свое значение) начал дневник «по совету и плану Пушкина».[48]

Текст записок, начатых в Кишиневе в 1821 г., как известно, до нас не дошел. Позднее, в 1830-х гг., принимаясь за его возобновление, Пушкин писал: «...В 1821 году начал я свою биографию, и несколько лет сряду занимался ею. В конце 1825 года, при открытии несчастного заговора, я принужден был сжечь сии записки. Не могу не сожалеть о их потере; я в них говорил о людях, кот.<орые> после сделались историческими лицами, с откровенностию дружбы или короткого знакомства. Теперь некоторая театральная <?> торжественность их окружает и, вероятно, будет действовать на мой слог и образ мыслей.

За то буду осмотрительнее в своих показаниях и если записки будут менее живы, то более достоверны» (XII, 310).

Несмотря на утрату автобиографических записок 1821—1825 гг., мы располагаем сегодня несколькими группами источников, которые в известной мере позволяют судить об общем их характере. Прежде всего это письма Пушкина. Записки как таковые упомянуты им впервые в письме к А. А. Дельвигу от 23 марта 1821 г., где читаем: «Я перевариваю воспоминания» (XIII, 26). Однако уже полугодом ранее в письмах Пушкина появляются подробные рассказы, типологически родственные запискам. Назовем хотя бы известное письмо к брату Льву от 24 сентября 1820 г., где Пушкин описывает свое путешествие по Кавказу и Крыму в обществе Раевских, или черновик письма о греческом восстании, писанного в первой половине марта 1821 г. и обращенного, как принято думать, к В. Л. Давыдову. Другую группу источников составляют кишиневский дневник 1821 г., автобиографические фрагменты 1824 г., рассказ 1827 г. о встрече с заключенным В. К. Кюхельбекером и, наконец, мемуарные наброски 1830-х гг. Особые возможности для суждений об утраченных записках дает уцелевший их фрагмент — воспоминания о времени выхода в свет первых восьми томов «Истории государства Российского» и о ее авторе.

---

[48] См.: *Грот Я.* Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, с. 77.

Реконструкция записок 1821—1825 гг. не входит в нашу задачу. Нам важно лишь уяснить себе их характер, как вырисовывается он из всей суммы существующих свидетельств.

«[Избрав] себя лицом, около которого постараюсь собрать другие, более достойные замечания...» (XII, 310), — так писал Пушкин о форме и существе своего замысла, приступая к восстановлению некогда уничтоженного. О сокровенной цели предпринятого на юге автобиографического труда лучше всего говорит письмо поэта к П. А. Вяземскому от 1 сентября 1822 г. «... Лета клонят к прозе, — читаем здесь, — и если ты к ней привяжешься не на шутку, то нельзя не поздравить Европейскую Россию. Впрочем, чего тебе дожидаться? неужели тебя пленяет ежемесячная слава Прадтов? Предприими постоянный труд ‹, пиши› ‹?› в тишине самовластия, образуй наш метафизический язык, зарожденный в твоих письмах — а там что бог даст. Люди, которые умеют читать и писать, скоро будут нужны в России, тогда надеюсь с тобою более сблизиться» (XIII, 44). Когда Пушкин писал эти строки, у него уже был такой «постоянный труд» — записки.[49]

Пушкин начал свои записки вскоре после крутого перелома, совершившегося в его жизни. «Вот уже восемь месяцев, как я веду странническую жизнь ‹...› Был я на Кавказе, в Крыму, в Молдавии и теперь нахожусь в Киевской губернии, в деревне Давыдовых ‹...› Время мое протекает между аристократическими обедами и демагогическими спорами. Общество наше, теперь рассеянное, было недавно разнообразная и веселая смесь умов оригинальных, людей известных в нашей России, любопытных для незнакомого наблюдателя» (XIII, 20). Из уже упоминавшегося письма к брату видно, что Пушкина привлекали и путевые впечатления — природа, следы истории, приметы быта и нравов чуждых народностей. Его занимали и брожение умов (письмо к Н. И. Гнедичу от 4 декабря 1820 г.), и совершающиеся в Европе исторические события (письмо к В. Л. Давыдову ‹?›, первая половина марта 1821 г.). Калейдоскоп разнообразных жизненных впечатлений и побудил Пушкина приняться за записки, он же определил их содержание. В работе над записками Пушкин оттачивал искусство описания и портрета, воспроизведения бытовых сценок и «демагогических споров», развивал свой «метафизический язык» — язык исторической хроники и политического анализа.

Чего мы лишились с утратой пушкинских записок 1821—1825 гг., видно по их фрагменту, рассказывающему о событиях начала 1818 г. и сохраненному автором при уничтожении рукописи. В повествовании поэта о болезни, которую перенес он в это время, акцентированы уже знакомые нам по лицейскому дневнику «странные» противоречия. Тяжелая и опасная болезнь

---

[49] См.: *Левкович Я. Л.* Пушкин в работе над «Записками». — Рус. литература, 1982, № 2, с. 143.

оставила по себе «впечатление приятное» (XII, 305). И Пушкин аналитически расчленяет его, вспоминая о знаках дружеского участия, сладостном «чувстве выздоровления», о нетерпеливом ожидании весны, которая являлась воображению больного «со всею поэтической своей прелестию», о первых восьми томах «Истории» Карамзина, прочитанных им в постели «с жадностию и со вниманием».

Воссоздав атмосферу светских толков «на счет духа и слога «Ист‹ории›» и картину бессилия критики, встретивших его по выздоровлении и способных «отучить всякого от охоты к славе», Пушкин дает труду Карамзина свою оценку и одновременно переключает внимание с «огромного создания Карамзина» на личность «человека, уединившегося в ученый кабинет во время самых лестных успехов и посвятившего целых 12 лет жизни безмолвным и неутомимым трудам» (XII, 305), а прием, оказанный «Истории», измеряет мерой нравственности («...никто не сказал спасибо человеку»).[50]

Автограф, по которому печатается фрагмент, начинается обрывком фразы, не уместившейся на предыдущем, утраченном листе записок: «...лины печатью вольномыслия». В сочетании с непосредственно следующими за ним словами («Болезнь остановила на время образ жизни, избранный мною» — XII, 305) он бросает свет на контекст, в который входил уцелевший фрагмент в автобиографических записках. Думается, что предшествовал ему рассказ не о юношеских вольнолюбивых стихах Пушкина, как принято считать,[51] а о «семейственных» сходках, описанных позднее поэтом в ‹14›, ‹15› и ‹17› шифрованных строфах «Евгения Онегина». Строфы эти слагались тогда, когда время и ход событий не только создали, но и упрочили остраняющую дистанцию между автором прославленных ноэлей и «сходками» «у беспокойного Никиты, у осторожного Ильи» (VI, 523). Та же дистанция, как справедливо заметил В. Э. Вацуро, определила и описание событий 1818 г. в воспоминаниях Пушкина о Карамзине: позиция самого мемуариста в спорах вокруг «Истории» в сохранившемся фрагменте записок прояснена не вполне. Входило это в замысел Пушкина или нет, но в отрывке из записок дело выглядит так, будто после долгой болезни он

---

[50] В. Э. Вацуро, анализируя вторую редакцию пушкинского фрагмента о Карамзине, напечатанную в исходе 1827 г. в составе «Отрывков из писем, мыслей и замечаний», вскрыл общественный смысл его нравственной проблематики в общественно-политической ситуации 1827 г. (см.: *Вацуро В. Э.* Подвиг честного человека. — В кн.: *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Сквозь «умственные плотины». М., 1972, с. 32—96). Опорные семантические звенья второй редакции находят полное соответствие в более раннем тексте фрагмента, как определился он в уничтоженных записках. Другими словами, создавался он в принципиально несходный момент общественной жизни, в канун декабрьского восстания, и речь может идти лишь о новом его звучании в изменившейся ситуации.

[51] См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т., т. V, с. 697; *Фейнберг Илья.* Незавершенные работы Пушкина. Изд. 7-е. М., 1979, с. 221.

впервые взглянул на «Забавы взрослых шалунов» (VI, 526) со стороны и сопоставил плоды «Безделья молодых умов» (VI, 525) с итогом «безмолвных и неутомимых трудов» (XII, 305) Карамзина, с его «Историей», написанной в России и — более того — при обстоятельствах, которые налагали на автора «обязанность всевозможной скромности и умеренности» (XII, 306).

Человеческие качества Карамзина, его «прекрасная душа» остаются в центре внимания Пушкина-мемуариста и в другом отрывке записок. Поэт вспоминает здесь о двух, по видимости случайных эпизодах своего общения с историком. Однако оба они (первый — через упоминание о «любимых парадоксах» Карамзина, вызвавших резкий выпад молодого его собеседника, второй — посредством рассказа о дружном смехе государственного мужа и юноши при виде анненской ленты — символа высочайшего признания заслуг историографа) ведут читателя к пониманию сложности общественной позиции и общественного поведения Карамзина и показывают, что сложность эта вынуждена была конкретными условиями исторической эпохи.

Подводя итог сказанному о записках Пушкина 1821—1825 гг., хочется отметить два момента, важные для уяснения места их в развитии Пушкина-прозаика. Во-первых, пушкинские записки обращены к объективному миру. Их автобиографизм отличен от автобиографизма лирически исповедальной романтической прозы. Во-вторых, существенно, что в своих мемуарах Пушкин впервые предпринял изображение исторических событий и лиц «домашним образом»,[52] «с откровенностию дружбы или короткого знакомства» (XII, 310). Заложенные в самой природе мемуаристики, эти свойства пушкинских записок отвечали особенностям дарования автора, способствовали формированию определяющих принципов повествовательной прозы Пушкина и, в частности, овладению им приемами вальтер-скоттовского исторического романа.

С той же тенденцией к пристальному самонаблюдению, которая легко прослеживается уже в отрывках лицейской прозы, мы сталкиваемся в первом печатном произведении Пушкина-прозаика — в «Отрывке из письма к Д.», который был написан в Михайловском в конце 1824 г. Предмет «Отрывка» — крымские впечатления 1820 г., тогда же, по свежей памяти описанные в письме к брату от 24 сентября 1820 г. В 1824 г. Пушкин вернулся к ним под воздействием только что прочитанного «Путешествия по Тавриде» И. М. Муравьева-Апостола. «. . . Знаешь ли, что более всего поразило меня в этой книге? различие наших впечатлений. Посуди сам» (VIII, 997), — писал поэт в ранней

[52] Известные слова Пушкина, характеризующие принцип изображения истории в романах Вальтера Скотта (XII, 195): «. . . Conversations de Byron! Walt‹er› Scott! это пища души. Знаешь ли ‹мои› занятия? до обеда пишу записки». . . (XIII, 121), — сообщал Пушкин брату в первой половине ноября 1824 г., и думается соседство, в котором упомянуты здесь «Беседы Байрона», В. Скотт и собственные записки, не случайно.

редакции «Отрывка», как нельзя более точно характеризуя его цель и содержание.[53]

Случилось так, что Пушкин, знавший о готовящемся издании «Путешествия» Муравьева-Апостола еще в ноябре 1823 г., в Одессе, получил эту книгу лишь в Михайловском, в середине декабря 1824 г. За это время «Бахчисарайский фонтан» был отпечатан и в начале апреля 1824 г. дошел до автора. Издавал поэму Вяземский. «...Припиши к Бахчисараю предисловие или послесловие», — просил его Пушкин и, развивая программу предисловия, писал в числе прочего: «Посмотри также в Путешествии Апостола-Муравьева статью Бахчи-сарай, выпиши из нее что посноснее — да заворожи все это своею прозою» (XIII, 73). Предисловие Вяземский написал по собственной программе. Из «Путешествия» же Муравьева выдержку все-таки сделал и поместил ее в приложении к поэме. Руководствовался он мыслью сопроводить поэтические картины Пушкина точным и трезвым описанием Бахчисарая.[54] При этом возник определенный эффект. Замеченный или не замеченный Вяземским, для Пушкина он оказался неожиданностью.

В основу сюжета «Бахчисарайского фонтана» Пушкин положил местное поэтическое предание. Муравьев подверг это предание исторической критике. «Странно очень, — писал он, — что все здешние жители непременно хотят, чтобы эта красавица (умершая в юности любимая жена Керим-Гирея, — *Н. П.*) была не грузинка, а полячка, именно какая-то Потоцкая, будто бы похищенная Керим-Гиреем. Сколько я ни спорил с ними, сколько

---

[53] Как справедливо заключил Д. Д. Благой, так называемое «письмо» к Дельвигу — «чисто литературное произведение, написанное с заведомой целью отдать его в печать» (XIII, 487). Ранний слой чернового автографа (ПД № 835, л. 42 об.—44) позволяет, однако, думать, что поначалу образ адресата письма (будь он реальный или литературный) не только рисовался с бóльшей определенностью, но и соотносился в сознании автора с Л. С. Пушкиным. «Кажется я писал тебе из К‹ишинева› о Кавказе и Тавриде ‹...› если письмо мое сохранилось дост‹авь› (VIII, 998), — читаем здесь, и из известных ныне писем Пушкина эти слова можно отнести только к письму его к брату от 24 сентября 1820 г. В большом академическом издании «Отрывок» напечатан дважды — в составе художественной прозы и в составе переписки (как письмо к А. А. Дельвигу, в альманахе которого, «Северных цветах на 1826 год», он увидел свет). Думается, что решение это нуждается в дополнительном анализе: кому бы ни отправлял Пушкин беловой автограф «Отрывка» в 1825 г., его получателю была адресована лишь приписка, сопровождавшая предназначенный для печати текст.

[54] Поначалу, не располагая книгой Муравьева и истолковав, видимо, просьбу Пушкина в духе понимания отношений между поэзией и прозой как антитетических, Вяземский раздумывал о подыскании «выписке» из «Путешествия» замены и писал об этом Пушкину. Поэт отвечал: «Ты кажется сбираешься сделать заочное описание Бахчисарая? брось это ‹...› в моем эпилоге описание дворца в нынешнем его положении подробно и верно, и Зонтаг более моего не заметит» (XIII, 83). С отголосками этого завязавшегося в ходе издания «Бахчисарайского фонтана» диалога о возможностях стиха и прозы мы еще встретимся в творчестве Пушкина и Вяземского конца 1820-х гг.

ни уверял их, что предание сие не имеет никакого исторического основания, и что во второй половине XVIII века не так легко было татарам похищать полячек; все доводы мои остались бесполезными».[55] Напечатанные рядом с поэмой, слова эти вступили в спор с Пушкиным. Получив же, наконец, книгу Муравьева-Апостола, поэт убедился, что разошелся с автором «Путешествия» не только в отношении к преданию о полоненной Гиреем польской княжне. Из размышлений о характере этих более общих различий и вырос «Отрывок».

Жанровую свою природу «Отрывок из письма к Д.» раскрывает при сопоставлении с письмом Пушкина к брату от 24 сентября 1820 г., с одной стороны, и книгой Муравьева-Апостола — с другой. Вся эта группа текстов связана с определенной жанровой традицией, основание которой на русской почве заложил Карамзин. Речь идет о жанре путешествия в письмах. Структура путешествия определяется соотношением двух ведущих тем: рассказа о виденном в ходе поездки и рассказа о переживаниях, вызванных дорожными впечатлениями, воспоминаниями, размышлениями. При этом решающее значение получают строй авторской индивидуальности, духовные и интеллектуальные возможности путешественника, а также мера зависимости его восприятия от культурно-исторических посредников.

«Путешествие» Муравьева-Апостола — один из поздних образцов литературы путешествий. По своему внутреннему пафосу это путешествие «ученое». Хорошо знаком автору и жанр литературного путешествия. Он говорит о природе Крыма; рассказывает о его нынешнем населении — о татарах, караимах, о посещении современных Филемона и Бавкиды; стремится сообщить своим описаниям «живость драматическую»[56]; по ассоциации вспоминает произведения, образы, темы мировой литературы; пытается увлечь читателя ходом своих размышлений, играми своего воображения, передать ему живое впечатление от спуска по страшным скалам Кикенеиса или от зрелища, открывающегося путнику с Яйлы. Но все эти темы и приемы, традиционные для литературы путешествий, подчинены у Муравьева желанию оживить рассказ о том, что занимало его по преимуществу: сопоставление и критику источников, предпринятые ради того, чтобы уяснить себе истинный облик древней Тавриды. Там, где автор отрывается от ученых изысканий и дает волю воображению, он чаще всего попадает в плен литературных штампов или «воспоминаний» исторических, навеянных теми же источниками.

На традицию эпистолярного путешествия ориентировано и кишиневское письмо Пушкина к брату. Одна из основных примет этого жанра, им усвоенных, — доверительно-исповедальное обра-

---

[55] [*Муравьев-Апостол И. М.*]. Путешествие по Тавриде. В 1820 годе. СПб., 1823, с. 118—119; Бахчисарайский фонтан. Соч. А. Пушкина. М., 1824, с. 47—48.

[56] *Муравьев-Апостол И. М.* Путешествие по Тавриде, с. 24.

щение к адресату. Под воздействием жизни среди семейства Раевских Пушкин создает образ ничем не замутненной братской дружбы и доверия, который вполне рассеялся лишь в Михайловском, при встрече с реальным Левушкой Пушкиным — «потешным юнцом», «который, — писал поэт В. Ф. Вяземской, — восторгался моими стихами, но которому со мной явно скучно» (XIII, 531—532; французский подлинник — XIII, 114). Первая половина письма, повествующая о событиях, происшедших со времени приезда сосланного поэта в Екатеринославль, и о пребывании его на Кавказе, нарочито объективна по тону, выдержана в характерном для Пушкина-прозаика впоследствии лаконичном и динамическом стиле. Круг затронутых тем (история Кавказа и его современность; возможности, которые открывает завоевание края перед торговлей и внешней политикой России; черты нынешних нравов «наших казаков» и «свободных, горских народов» — XIII, 18) отвечает традициям литературного путешествия. В этой части письма авторская индивидуальность лишь изредка находит выход то в яркой и точной образности описания, то в прямом обращении к адресату, то в афористической сентенции, вырастающей на почве самонаблюдения. Во второй половине письма, посвященной Крыму, соотношение рассказа о виденном и об оставленном им в душе поэта впечатлении меняется. Пушкин по-прежнему точен в описании того, что проходит перед его взором, но при вступлении его на землю Тавриды в письме впервые звучит тема обманутых ожиданий. Она связана с нетерпеливым предвкушением знакомства с памятниками древней истории и культуры и с разочарованием, которое испытывает путешественник при виде их материальных следов, уцелевших в ходе времени. Эмоциональным центром крымских воспоминаний поэта оказывается иное: «. . . свободная, беспечная жизнь в кругу милого семейства; жизнь, которую я так люблю и которой никогда не наслаждался — счастливое, полуденное небо; прелестный край; природа, удовлетворяющая воображение — горы, сады, море; друг мой, любимая моя надежда [есть] увидеть опять полуденный берег и семейство Раевского. Будешь ли ты со мной? скоро ли соединимся?» (XIII, 19).

Еще в сентиментальном путешествии в центре повествования объективно оказывался внутренний мир путешественника во всем многообразии зачастую противоречивых чувств и переживаний, его ум и сердце, способ восприятия и оценки действительности, его повседневные занятия и привычки. Благодаря этому (независимо от сознательной установки и даже от профессиональной выучки автора) в сентиментальном путешествии впервые в истории русской литературы складывается образ современного человека, наделенного и в сфере чувства и разума, и в сфере быта рядом примет, которые сливаются для нас в понятие культурно-исторического типа. По законам жанра то же происходит и в письме Пушкина к брату, и в «Путешествии» Муравьева. И там и тут типовые и индивидуальные приметы

автора являются перед нами в зеркале его мировосприятия и мироотношения. В «Отрывке» различие впечатлений, вынесенных двумя путешественниками из поездки по Крыму, стало для Пушкина предметом особого внимания и анализа.

Из крымских своих впечатлений поэт теперь отбирает лишь те, которые имеют аналог в книге Муравьева. Главное же, что в «Отрывке» исторические памятники, мифологические предания, природа характеризуются не сами по себе, а лишь различаются по степени воздействия на чувство и мысль путешественника. Соответственно еще более сжат и без того скупой рассказ кишиневского письма о виденном на месте Митридатовой гробницы и Пантикапеи. Зато «Путешествие» Муравьева оживило воспоминание о ночи на корабле по пути из Феодосии в Гурзуф: «Луны не было, звезды блистали; передо мною, в тумане, тянулись полуденные горы.... „Вот Чатырдаг", сказал мне капитан. Я не различил его, да и не любопытствовал. Перед светом я заснул» (VIII, 437).[57] О написанной этой ночью элегии, о которой поминалось в письме к брату, Пушкин здесь умолчал, и не случайно. Ему важно было ничем не нарушить картины дремлющего воображения,[58] чтобы тем ощутимее прозвучал эмоциональный взрыв: «Проснувшись, увидел я картину пленительную: разноцветные горы сияли; плоские кровли хижин татарских издали казались ульями, прилепленными к горам; тополи, как зеленые колонны, стройно возвышались между ими; с права огромный Аю-даг..... и кругом это синее, чистое небо, и светлое море, и блеск и воздух полуденный.....» (VIII, 437).

В отличие от Муравьева для Пушкина мертвы материальные остатки древней исторической жизни. Муравьев-путешественник в своем восприятии, как отразилось оно в «Путешествии по Тавриде», целиком зависит от исторических и литературных источников, вдохновляется ими. У Пушкина же явный перевес получают живая жизнь и непосредственное чувство, на нее отзывающееся. Но хотя из письма к брату мы знаем, какое место среди крымских впечатлений поэта занимала жизнь его в кругу семейства Раевских, в «Отрывке» нет о ней ни слова: это особый круг переживаний, связавшийся для Пушкина с Крымом лишь в силу индивидуальных, биографических причин. Но «полуденная природа», но «шум моря», но «молодой кипарис» и сопряженное с ним в воспоминании «чувство, похожее на дружество» (VIII, 437), характеризуют собственно пушкинское восприятие того, что неотъемлемо от Гурзуфа.

---

[57] Ср. патетическое восклицание Муравьева: «...Зрелище великолепное! Над всем господствует Чатыр-Даг. Исполин возносится превыше облаков, и чело его перунов не страшится <...> это Стравонов Трапезус. *Стол-Гора*!» (*Муравьев-Апостол И. М.* Путешествие по Тавриде, с. 84). Путешественнику доставляет особое удовольствие узнавать в том, что предстает его взору, предмет описаний древних.

[58] Ср. в черновом автографе «Отрывка», о посещении Митридатовой гробницы: «...Воображение мое спало» (VIII, 999).

Чертами индивидуального восприятия отмечен и рассказ о поездке по южному берегу Тавриды. Память Пушкина то ничем не отзывается на повествование Муравьева, то хранит в себе «забавные» детали, контрастирующие с драматическими и патетическими эпизодами «Путешествия по Тавриде». Но истинным средоточием пушкинского «Отрывка» с заключенной в нем мыслью о несходстве индивидуальных реакций на мир природы и «дело рук человеческих» (XIII, 18) являются воспоминания о посещении «развалин храма Дианы» и Бахчисарая.

«Видно мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических» (VIII, 438), — эти слова Пушкина, имеющие в виду послание к Чаадаеву, — отклик поэтического его чувства на миф об Ифигении в Тавриде, могут быть отнесены в равной мере и к восприятию поэтом Бахчисарая, местной легенды о полоненной ханом польской княжне. Мы уже приводили слова Муравьева, оспорившего бахчисарайское предание и отдавшего предпочтение «воспоминаньям историческим». Скептически отнесся он и к традиции, связывавшей развалины у мыса Георгиевского монастыря с баснословием о таврическом храме Дианы.[59] «Хотя и не совсем отвергать баснь об Ифигении, — заключил Муравьев, сопоставив показания источников, — так по крайней мере признать должно в ней такие темноту и противоречие, что стараться извлечь из оной какую-нибудь историческую истину, в отношении к нашей Тавриде, есть дело совершенно невозможное».[60] На эти-то слова Пушкин и отозвался, отдавая «мифологическим преданиям» преимущество перед «воспоминаниями историческими» и говоря (вопреки фактам[61]), будто стихи к Чаадаеву сложены им на «баснословных развалинах» древнего храма. Историческому скепсису Муравьева поэт противопоставил свое credo, свое «я верю» (VIII, 438), и это первый известный нам случай, когда Пушкин сопоставил истину историческую с истиной поэтической и отдал предпочтение последней.

Обращаясь к вопросу о функции стихотворных вставок в «Отрывке», взятом как целое, нужно учесть, что не только послание к Чаадаеву впервые увидело свет как отдельное, самостоятельное произведение,[62] но и «Отрывок» в приложении к третьему изданию «Бахчисарайского фонтана» (1830) был напечатан без стихов к Чаадаеву. Это-то и наводит на мысль, что в публикации 1830 г. своеобразным замещением послания, принявшим

---

[59] См. об этом: *Формозов А. А.* Пушкин и древности: Наблюдения археолога. М., 1979, с. 36—37.

[60] *Муравьев-Апостол И. М.* Путешествие по Тавриде, с. 87, 88.

[61] Послание написано в Михайловском, когда Пушкин прочел «Путешествие по Тавриде» (см.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. М., 1961, кн. 2, с. 11). В реминисценциях из поэмы С. Боброва «Таврида» (см.: *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина. Л., 1986, с. 83) можно видеть знак того, что в споре с Муравьевым Пушкин обрел в Боброве союзника.

[62] Северная пчела, 1825, 27 января, № 12.

на себя его функцию, явилась поэма — другой плод поэтического вдохновения автора.

В полном тексте «Отрывка» посланию предшествуют слова: «Видно мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических; по крайней мере тут посетили меня рифмы. Я думал стихами. Вот они» (VIII, 438). Стихи высвечивают новую, важнейшую грань в личности повествователя. Они являются весомым аргументом в споре поэта, отстаивающего свой способ восприятия действительности. Одновременно стихи, как и обрамляющая их проза, характеризуют автора через чувства его и мысли. За «Восторгом молодым» следуют «лень и тишина», «умиленье вдохновенное», и эта смена контрастных состояний перекликается с движением чувств, описанных в прозаической части «Отрывка», внося в разработку его основной темы дополнительные оттенки, сообщая фрагменту внутреннюю перспективу.

Иное назначение имеет вторая стихотворная вставка «Отрывка» —

...но не тем
В то время сердце полно было.

(IV, 170; VIII, 439).

Эти стихи восходят к эпилогу «Бахчисарайского фонтана» и, вызывая в памяти читателя контекст, из которого они извлечены, делают явным контрастный параллелизм, связывающий соответствующие отрезки текста поэмы и «Отрывка». Что касается самих стихов, то и там, и тут они означают грань, отделяющую рассказ о Бахчисарае — дворце, гареме, кладбище, от рассказа о внутренних, «сердечных» переживаниях повествователя. Но в поэме «в забвеньи дремлющий дворец» «поныне дышит» негой и своеобразной поэзией угасания, а в прозе поэтическое его описание, слышанное из уст К**, лишь обнажает безотрадность собственных впечатлений автора, и говорящего-то не столько о самом дворце, сколько о своей «большой досаде» «на небрежение, в котором он истлевает» (VIII, 438). Соответственно в «Бахчисарайском фонтане» поэт прерывает элегические ламентации на тему тленности всего земного, чтобы переключить внимание читателя на оживающее свое воображение, в котором «дыханье роз, фонтанов шум» рождают смутные образы будущей поэмы. В «Отрывке» же автор автоцитатой из поэмы обрывает рассказ об утомительном осмотре Бахчисарая, чтобы от полноты сердца пожаловаться читателю: «Лихорадка меня мучила» (VIII, 439).

Когда воображение Муравьева-Апостола не находит пищи в окружающем, путешественник умеет имитировать поэтические настроения, прибегая к известным литературным приемам. «Надгробные мраморы» Бахчисарая он описывает таинственно преображенными, «при слабом мерцании лунного света». Но этого мало: «вспоминая 1001 ночь», Муравьев предается «игре вообра-

жения <...> наполнившегося радужными цветами восточной поэзии».[63]

Проза Пушкина знает одну поэзию — поэзию мира действительного и вобравшего ее в себя поэтического предания древности. Ей чужды «цветы восточной поэзии» и традиционные поэтические формулы поэзии европейской. В «Отрывке» пушкинская проза отделяет себя и от пушкинских стихов, и от неразвившейся до сознания собственных возможностей прозы его современников, которые по традиции украшали свои сочинения «чуждыми» красками поэзии.[64]

В концовке «Отрывка» Пушкин констатировал психологический парадокс: «Растолкуй мне теперь, почему полуденный берег и Бахчисарай имеют для меня прелесть неизъяснимую? Отчего так сильно во мне желание вновь посетить места, оставленные мною с таким равнодушием? или воспоминание самая сильная способность души нашей, и им очаровано все, что подвластно ему?» (VIII, 439). Существенно не только то, что эти слова имеют близкую параллель в михайловской лирике 1825 г.[65] Важно стремление Пушкина отграничить непосредственный душевный отклик на виденное или пережитое, о котором рассказал он в прозаическом «Отрывке», от преображенного их облика, живущего в воспоминании, и — добавим — в поэтическом мире «Бахчисарайского фонтана».

Мы видели, как обособление фрагмента письма-путешествия осуществилось в его внутренней форме — форме психологоаналитического этюда. Нетрудно проследить и процесс кристаллизации внешней его формы. Начался он с того, что Пушкин устранил из чернового текста все, позволявшее видеть в нем письмо, адресованное определенному лицу, Л. С. Пушкину. И уже позднее, переписав «Отрывок» набело, поэт отказался от начального его абзаца, где говорилось о Муравьеве-Апостоле, о его путешествии и его книге, где раскрывался основной нерв замысла «Отрывка» и содержалось прямое обращение к адресату (реальному или условно литературному): «Но знаешь ли, что более всего поразило меня в этой книге? различие наших впечатлений. Посуди сам» (VIII, 997). Аналогичным обращением («Растолкуй же мне...») начинается цитированная выше заключительная часть «Отрывка». Корреспондируя между собой, экспозиция и концовка звучали своеобразным обрамлением, сообщали «Отрывку» фор-

---

63 *Муравьев-Апостол И. М.* Путешествие по Тавриде, с. 106, 107.

64 Ср.: *Лотман Ю. М.* К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина: Проблема авторских примечаний к тексту. — В кн.: Пушкин и его современники. Псков, 1970, с. 106—107 (Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, т. 434).

65
Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Все мгновенно, все пройдет;
Что пройдет, то будет мило.

(«Если жизнь тебя обманет»;
— II, 415)

мальную цельность и завершенность. Отказавшись от первого абзаца, Пушкин разрушил обрамляющую композицию. Начальная фраза окончательного текста воспринимается как продолжение предшествовавшей ей, отсеченной части повествования. Произведение стало отрывком по форме и одновременно — по жанровому определению. В печати Пушкин-прозаик выступил впервые в жанре «отрывка», столь характерном для его поэзии начала 1820-х гг.[66]

«Отрывок» — первое известное нам произведение Пушкина-прозаика, где сознательно и последовательно действительность предстает в зеркале восприятия конкретного человека. Избирательность его восприятия определена не одним интеллектуальным кругозором, но и особенностями психического склада; зависит не только от условий места и времени, но и от внутреннего состояния («лихорадка меня мучила»), которое складывается непроизвольно, под воздействием разнородных объективных и субъективных факторов. В «Отрывке» такой тип связи между автором и предметом изображения не только получил законченное воплощение. Он предстал в аналитически расчлененном виде. Выявленные Ю. М. Лотманом[67] диалогические отношения между «Отрывком», «Бахчисарайским фонтаном» и «Путешествием» Муравьева-Апостола прослеживаются и в тексте «Отрывка», взятом отдельно, в редакции «Северных цветов», и прочитанном так, как он был задуман Пушкиным: с учетом подсказанных автором ассоциативных связей и той «домашней» семантики, корни которой уходят в спор с Вяземским о возможностях стиха и прозы.

«Отрывок из письма к Д.» завершает первый период в становлении Пушкина-прозаика, период, когда в его опытах преобладает автобиографическое начало и его художественная проза граничит с внелитературной. Начав в прозе с сюжетного повествования («Цыган», «Фатам»), Пушкин со вступлением в фазу сознательного творческого развития надолго уходит от него.[68]

---

[66] См. об этом: *Сандомирская В. Б.* «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979, т. IX, с. 69—82.

[67] *Лотман Ю. М.* К структуре диалогического текста, с. 106—107.

[68] Мы сознательно не касаемся здесь вопроса о так называемых «молдавских повестях» Пушкина («Дука, молдавское предание XVII века» и «Дафна и Дабижа, молдавское предание 1663 года»), а также замысла повести «Влюбленный бес». Свидетельство И. П. Липранди «о двух повестях, которые ‹Пушкин› составил из молдавских преданий, по рассказам ‹...› гетеристов» (см.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 1, с. 315) органически входит в свидетельство мемуариста об исторических и фольклористических интересах Пушкина в бытность его в Кишиневе. Из слов Липранди следует, что поэт был озабочен прежде всего точностью воспроизведения слышанного. Интересовал его и вопрос о соотношении записанных им устных народных преданий, романтических и героических по своему характеру, с истиной исторической. Сводя воедино свои записи «на особенных бумажках» (см. там же, с. 315), Пушкин, разумеется, в той или иной степени подвергал их литературной обработке. И все же нет оснований полагать, будто сводный текст пред-

Примечательно, что его устные лицейские новеллы, содержавшие зерно «Выстрела» и «Метели», воплотились в форму повести литературной лишь в 1830 г. В преобладающем числе известных нам ранних прозаических опытов Пушкин, минуя сложившиеся в литературе жанровые каноны, идет непосредственно от натуры, стараясь уловить и воспроизвести ее в свойственных ей, порою «странных», реальных очертаниях. Он добивается предельной точности и лаконизма в описаниях и в психологическом рисунке, улавливает несходное преломление мира действительного не только в сознании разных по культурно-психологическому типу людей, но и в восприятии одного человека в разные моменты его жизни. Так исподволь формируется стиль позднейшего пушкинского повествования. «Отрывок» показывает, что уже в исходе 1824 г. в творчестве Пушкина-прозаика сформированы необходимые предпосылки для развития одного из важнейших признаков повествовательной системы, свойственной ему впоследствии, того, что В. В. Виноградов назвал термином «структура автора» и охарактеризовал так: «...Автор делается спутником своих героев <...> он начинает понимать и оценивать действительность сквозь призму их сознания, однако, никогда не сливаясь с ними. <...> Автор приближается к сфере сознания персонажей, но не принимает на себя их речей и поступков <...> В образах персонажей диалектически слиты две стихии действительности: их субъективное понимание мира и самый этот мир, частью которого

ставляя собою повести в точном, жанровом смысле слова (См.: *Богач Г. Ф.* Молдавские предания, записанные Пушкиным. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы: Труды третьей Всесоюзной Пушкинской конференции. М.; Л., 1953, с. 213—214). К тому же — что особенно для нас существенно — здесь не приходится говорить и о повествовании с вымышленным сюжетом: речь идет о записи преданий, близких по местному колориту к южным поэмам Пушкина.

Что касается замысла повести «Влюбленный бес», связанного с опытами стихотворной обработки этой темы, но и отличного от них (см.: *Цявловская Т. Г.* «Влюбленный бес». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960, т. III, с. 101—130; *Осповат Л. С.* «Влюбленный бес». Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821—1831 гг. — Там же, 1986, т. XII, с. 175—199), то сведения о нем извлекаются прежде всего из наброска плана, реализованного с некоторыми изменениями в устном рассказе Пушкина (1828), который был по памяти записан В. П. Титовым и опубликован им в виде фантастической повести «Уединенный домик на Васильевском острове». Автограф плана допускает датировку либо маем 1821—июнем 1823 гг., либо сентябрем 1826—1827 гг. (Историю и мотивы датирования см.: *Цявловская Т. Г.* «Влюбленный бес», с. 110—111). Каждая из этих датировок имеет авторитетных сторонников и противников. Характер пушкинского замысла в сопоставлении с историей русской повести побуждает нас склониться к более поздней из них. Серьезным аргументом в пользу такого решения служит в наших глазах время появления «Лафертовской маковницы» А. Погорельского (1825), с которой началась у нас фантастическая повесть. Впрочем, если бы даже оказалось, что план «Влюбленного беса» возник в годы южной ссылки (а это, думается, мало вероятно), то, поскольку замысел остался неосуществленным, факт этот скорее подтверждает, нежели колеблет наше представление о путях движения пушкинской прозы.

являются они сами <...> как объекты художественной действительности и как субъектные формы ее возможных осмыслений».[69]

В то же время работа над автобиографическими записками приоткрывала для Пушкина завесу над тайной изображения человека в его связи с историей, природой и обществом, готовила его к созданию «Бориса Годунова» и облегчала приступ к историческому роману. Сухой и точный стиль «Отрывка из письма к Д.» был в той или иной мере усвоен «Путешествием в Арзрум». Симптоматичны складывающиеся в творчестве Пушкина параллели между стихами его и прозой: соотношение между «Отрывком» и «Бахчисарайским фонтаном» предваряет явление, с которым мы не раз встретимся в последующем творчестве Пушкина. Напомним, наконец, что в шутливой истории «страны» Лицея ощущается один из жанровых истоков «Истории села Горюхина».

---

[69] *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, т. 2, с. 111.



ОТ «АРАПА ПЕТРА ВЕЛИКОГО» К «ПОВЕСТЯМ БЕЛКИНА»

1

Непрерывное развитие Пушкина-прозаика прослеживается с 1827 г., со времени работы над «Арапом Петра Великого».

20—30-е гг. XIX в. были временем, когда возникшие в предыдущее десятилетие жанры исторического романа и повести завоевывают во всех европейских литературах центральное место. Более того, в историческом романе и повести этой эпохи впервые закладываются основы того художественного историзма, который начиная с 1830-х гг. становится одним из необходимых элементов любого повествования, рассказа не только об историческом прошлом, но и о современности.

На Западе это была эпоха наивысшего успеха исторических романов Вальтера Скотта, вызвавших волну подражаний. Плодотворно развивают традицию Скотта американец Ф. Купер, итальянец А. Мандзони, позднее во Франции — молодой Бальзак. Но в середине 1820-х гг. французские романтики в лице В. Гюго заговорили и о том, что после живописного, но прозаического романа В. Скотта остается создать другой, более прекрасный и совершенный роман, роман «поэтический» и «идеальный». Вышедший в 1826 г. «Сен-Мар» А. де Виньи был первым опытом реализации эстетической программы французских романтиков в жанре исторического романа, существенно новой интерпретацией этого жанра.

В России исторический роман тоже оказывается во второй половине 1820-х и в 1830-х гг. в центре внимания и читателей, и участников литературного процесса, будь то писатели или критики.

Две причины обусловили выдвижение исторических жанров на центральное место в литературе этой поры. Первая из них — огромное ускорение темпа исторической жизни, которое принесли с собой Великая Французская революция, годы наполеоновской империи, национально-освободительных войн против наполеоновского господства, а в России — Отечественная война 1812 г., европейские походы, восстание на Сенатской площади. Историче-

ские перемены следовали одна за другой, совершаясь с быстротой, которая была неизвестна прежним, менее бурным эпохам. Другая причина состояла в том, что люди, вовлеченные в ход исторических событий как свидетели их и участники, на собственном опыте почувствовали вторжение истории в повседневность, пересечение и взаимодействие мира большой и мира малой жизни, которые дотоле представлялись разделенными непереходимой чертой.

Связь между особым характером эпохи и преобладающим направлением в развитии словесности прекрасно сознавали современники. «Мы живем в веке историческом <...> по превосходству, — подчеркивал писатель-декабрист А. А. Бестужев-Марлинский. — История была всегда, свершалась всегда. Но она ходила сперва неслышно, будто кошка, подкрадывалась невзначай, как тать. Она буянила и прежде, разбивала царства, ничтожила народы, бросала героев в прах, выводила в князи из грязи; но народы после тяжкого похмелья забывали вчерашние кровавые попойки, и скоро история оборачивалась сказкою. Теперь иное. Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов. Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно; она проницает в нас всеми чувствами. Она <...> весь народ, она история, наша история, созданная нами, для нас живущая. Мы обвенчались с ней волей и неволею, и нет развода. История — *половина* наша, во всей тяжести этого слова».[1]

Развитию исторического романа на Западе предшествовала полоса расцвета исторической драмы. Драма конца XVIII—начала XIX в. во многом подготовила почву для эпического повествования. Не случайно молодой Вальтер Скотт до создания исторических поэм и романов выступает с переводом «Геца фон Берлихингена» Гете. В своем индивидуальном творческом развитии Пушкин также идет от исторической трагедии к историческому роману — проходит путь, характерный для мировой литературы его времени в целом. Лишь завершив «Бориса Годунова» (1824—1825), он обратился к «Арапу Петра Великого» (1827). Однако в работе над трагедией он мог опереться не только на признанные образцы жанра — исторические хроники и трагедии Шекспира, но и на «Историю» Карамзина с целостной картиной Смутного времени, развить которую помогали документальные материалы, собранные в примечаниях. Приступая к роману, Пушкин также мог оттолкнуться от известного жанрового образца — романов В. Скотта. Обобщающего же труда, характеризующего эпоху петровских преобразований, не существовало. Поэту предстояло по крупицам собирать приметы ее исторической жизни, черты быта и нравов, рассеянные во множестве разнохарактерных источников от устного предания и анекдотов, собранных в многотомных «Деяниях Петра Великого» И. И. Голикова, до ярких, хотя и статических картин «домаш-

[1] Литературно-критические работы декабристов. М., 1978, с. 88.

ней» жизни петровского Петербурга, воссозданных в исторических очерках А. О. Корниловича.

Пушкин, к какому бы роду творчества, к какому бы жанру мы ни обратились, — всегда в изменении, в развитии, в поиске. Непрерывное движение и есть, быть может, самый постоянный, самый устойчивый признак его дарования. Однако, переходя к историческому повествованию Пушкина, мы видим, что «Арапа Петра Великого» и «Капитанскую дочку» обычно ставят рядом, осмысляют преимущественно со стороны преемственности. Естественно, что именно преемственность привлекает внимание в двух произведениях, принадлежащих к одному жанру. Но ведь «Арап Петра Великого» написан в 1827 г., это первый известный нам пушкинский опыт сюжетного повествования в прозе. «Капитанская дочка» увидела свет немногим более чем за месяц до трагической гибели своего создателя, ей суждено было стать последним словом Пушкина-прозаика. Перед нами две крайние точки развития Пушкина — исторического романиста и, более того, прозаического сюжетного повествования Пушкина вообще, два произведения, во многом типологически несходные. Существенно и другое. Между этими двумя вехами творческого развития Пушкина уложились возникновение, становление, высший расцвет русского исторического романа и повести конца 1820-х—1830-х гг.

Эстетическое совершенство неоконченного «Арапа Петра Великого», который уже в глазах Белинского был «неизмеримо выше и лучше всякого исторического русского романа, порознь взятого, и всех их, вместе взятых» [2], стало источником своего рода аберрации: казалось, что исторический роман Пушкина появился на свет, как Афина из головы Зевса, готовым. «Несомненно, что по тону рассказа „Арап Петра Великого“ и „Капитанская дочка“ так схожи, как будто написаны вместе, хотя их разделяют целые 9 лет, — писал первый биограф Пушкина П. В. Анненков. — Так с первого раза нашел Пушкин свой оригинальный стиль, чего другие не находят всю жизнь, несмотря на множество усилий».[3] Анненков понимал под стилем своеобразие художественной речи, слог Пушкина-прозаика. Слова исследователя имеют конкретный, строго определенный смысл. Однако эти же слова, понятые расширительно, дали направление разработке проблемы в целом, подсказали восприятие «Арапа Петра Великого» и «Капитанской дочки» как произведений, принадлежащих к одной линии развития пушкинской прозы. Исследования и публикации последних десятилетий — труды В. В. Виноградова, Д. Д. Благого, С. Г. Бочарова, С. Л. Абрамович, а также опубликованная стараниями Л. С. Сидякова глава из монографии Д. П. Якубовича (1939) [4] — существенно поколебали подобные

---

[2] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1955, т. 7, с. 576.

[3] *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984, с. 193.

[4] *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959, с. 586—590; *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967,

представления. Конкретные изучения поэтики и стиля «Арапа Петра Великого», то, что знаем мы ныне о творческой его истории, складываются в картину, обнаруживающую черты типологического и стадиального несходства с генезисом и повествовательной системой «Капитанской дочки».

Творческую эволюцию, которая пролегла между первым, незавершенным, и последним историческими романами Пушкина, характеризуют уже формы их генезиса. Следует оговориться: материал для суждений о генезисе обоих произведений далеко не равноценен. Мы не знаем ни планов, ни рабочих программ «Арапа Петра Великого». Между тем до нас дошли планы подавляющего большинства драматических и повествовательных произведений первой половины 1820-х гг., планы всех поэм и некоторых лирических стихотворений, планы реализованные и оставшиеся от замыслов неосуществленных. Есть и исключения (причем весьма существенные) из общего правила, и каждое из этих исключений по тем или иным причинам дóлжно принять во внимание, обращаясь к творческой истории «Арапа». Начну с простейшего: мы не знаем планов «Графа Нулина», написанного 13—14 декабря 1825 г. Если учесть, что черновые рукописи поэмы неизвестны, то напрашивается предположение, что план находился среди черновиков и утрачен (или был уничтожен поэтом) вместе с ними. Нельзя, однако, исключить и другой возможности. «Граф Нулин» — первая у Пушкина поэма новеллистического типа, в основу сюжета которой положен анекдот. Анекдот и мог сыграть в этом случае роль плана.

Более сложен и опять-таки неразрешим однозначно вопрос о том, существовала ли рабочая программа, предшествовавшая началу работы над первой главой «Евгения Онегина». Очевидно одно: «даль свободного романа» прояснялась постепенно. Первую главу сам поэт воспринимал как «нечто целое», заключающее в себе «сатирическое описание петербургской жизни молодого русского, в конце 1819 года» (VI, 527). Можно допустить, что это описание, не нуждавшееся в дополнительном плане и обретавшее конкретность в ходе работы, поначалу определяло замысел как таковой и лишь со временем раскрылось во всем богатстве внутренних возможностей. Разумеется, настаивать на таком решении как на единственно возможном при отсутствии прямых свидетельств трудно; автор новейшей работы о генезисе «Онегина» полагает, что уже в 1823 г. в Одессе существовала предварительная программа повествования, охватывающая действие деревенских глав романа.[5]

с. 223—274; *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974, с. 115—126; *Абрамович С. Л.* К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина. (Почему остался незавершенным «Арап Петра Великого»). — Рус. литература, 1974, № 2, с. 54—73; *Якубович Д. П.* «Арап Петра Великого». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979, т. IX, с. 261—293.

[5] *Дьяконов И. М.* Об истории замысла «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982, т. X, с. 78—88. Ср.:

Не располагая авторскими планами «Арапа Петра Великого», исследователи реконструируют замысел романа, опираясь на показания современников, восходящие к рассказам Пушкина. И всякий раз собеседники поэта — будь это А. Н. Вульф или П. А. Вяземский — подчеркивают, что роман строился на основе семейного предания. Родовое предание, исторические сведения об Абраме Ганнибале, представления поэта о петровской эпохе в целом соединились в замысле повествования, развитие интриги которого предопределяли реальные обстоятельства жизни исторического Ганнибала. Они-то, эти реальные обстоятельства, и могли сыграть роль предварительного плана будущего романа. Пока это всего лишь рабочая гипотеза. Бо́льшая часть черновиков «Арапа Петра Великого» до нас не дошла. Вместе с черновиками могли исчезнуть и планы. Соображения в пользу того, что предварительного, письменно зафиксированного плана романа в данном случае не было, основываются на косвенных данных. Первое среди них: роман не был завершен, планы же, оставшиеся нереализованными, Пушкин обычно сохранял. Второе: как ни спорен, как ни сложен вопрос о том, существовали ли неизвестные ныне предварительные планы «Онегина», «Графа Нулина», «Арапа Петра Великого», — а к ним следует добавить еще и «Роман в письмах» (1829), — достойно замечания, что планы произведений, над которыми Пушкин работал раньше и позднее, нам известны. Исключения же из общего правила близки по времени (все они тяготеют к середине 1820-х гг.) и — что особенно существенно — связаны с произведениями, отмеченными всякий раз особой жанровой спецификой. Это либо опора на анекдот, на семейное предание, которые становятся в «Графе Нулине» и «Арапе Петра Великого» основой фабулы, либо «сатирическое описание петербургской жизни молодого русского» — особая творческая задача первой главы «Онегина», либо, как в «Романе в письмах», — форма письма и обусловленный ею тип повествования. Любая из этих особенностей могла сделать предварительный план в представлении автора излишним.

Но главным аргументом в пользу предлагаемой гипотезы может оказаться история работы над «Полтавой», первым повествовательным произведением, к которому Пушкин приступил, отложив (или оставив) «Арапа», — произведением, родственным незавершенному роману и по историческому своему характеру, и по связи с образом и эпохой царя-преобразователя, и по задаче вместить «частное происшествие в раму повествования общего» — задаче, осознанной в эту литературную пору как ключевая именно для жанра исторического романа. «Полтава» — это общепризнанно и уже служило предметом анализа [6] — начата была без предварительного плана, начата общей картиной историче-

---

Оспoвaт Л. С. «Влюбленный бес». Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821—1831 гг. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986, т. XII, с. 183—185.

[6] См.: *Благой Д. Д.* Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 84—92.

ской эпохи, перенесенной позднее в середину первой песни. Лишь коснувшись образа Мазепы, с которым связаны и одна из главных поэтических задач, решавшихся в поэме, и развитие обеих — исторической и романической — линий сюжета, Пушкин набросал план опять-таки не всей, но ближайшего отрезка фабулы, после чего начал «Полтаву» сызнова.

Мы умышленно задержались на вопросе о существовании предварительного плана «Арапа Петра Великого». Вопрос этот самым прямым образом связан с характером подготовительной работы как определенной фазы в формировании замысла, с типом сюжета, с числом и качеством факторов, участвующих в его становлении, а в конечном счете — с поисками такого сюжета, который способен стать гибким инструментом отражения исторической действительности, способен «без насилия» (XI, 92) воплотить историческую концепцию в пластических, чувственно осязаемых, по видимости случайных фабульных происшествиях. Можно ли почесть делом случая, что среди пушкинских прозаических опытов конца 1830-х гг. — два незавершенных романа без плана, а от последующего периода до нас дошел целый ряд планов без романа? Скорее мы имеем здесь дело с фактами, отразившими два разных этапа, пройденные Пушкиным на пути к большой повествовательной форме.

Когда после трехлетних исторических изучений, в ходе которых менялся и уточнялся художественный замысел, Пушкин начал писать «Капитанскую дочку», ему ясна была не только историческая эпоха в целом, но и то, какими гранями своими отразится она в его создании, какие формы примет ее изображение. Исторический документ, исторический факт неизменно остаются в «Капитанской дочке» основой повествования, но события разворачиваются столь естественно, с такой простотой, что история предстает перед нами с достоверностью современной, непосредственно наблюдаемой жизни. Пушкин опирается на исторические источники даже там, где этого менее всего можно ожидать. Ну кто заподозрит некую реальную основу в словах Швабрина, мимоходом помянувшего «учителя» своего Василья Кирилыча Тредьяковского? Но и тут среди участников Российского собрания переводчиков, которое открылось в 1735 г. речью Тредьяковского, с удивлением обнаруживаем имя Мартина Шваневица,[7] представителя той исторической фамилии Шванвичей, с которой генетически связан Швабрин «Капитанской дочки». Исторический факт, исторический анекдот как бы возвращены в романе Пушкина к своей реальной основе, предстают в виде житейских происшествий, которые совершаются в сфере быта, еще не стали ни историей, ни преданием, еще не обрели острой характерности, законченности анекдота. Неудивительно поэтому, что хотя из чернового наброска предисловия к роману известно, будто сюжет

[7] См.: Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке / Изд. А. Куник. СПб., 1865, ч. I, с. XVII.

его впитал какое-то местное предание, анекдот, известный «в Оренбургском краю» (VIII, 928), несколько поколений исследователей занимались поисками этого анекдота, но так и не пришли к обоснованному общему решению. Заключал ли в себе анекдот мотив благодарности, мотив помилования царицей изменившего присяге офицера, или он дал жизнь какому-то другому фабульному ходу «Капитанской дочки», который ныне и не ассоциируется для нас с исходным преданием, мы достоверно узна́ем лишь в одном случае: если в наши руки попадет прямое свидетельство самого Пушкина.

Совсем иную роль играют анекдот, предание, исторически зафиксированный факт в поэтике «Арапа Петра Великого». «Главная завязка этого романа будет, — записывает А. Н. Вульф, ссылаясь на свидетельство Пушкина, — неверность жены сего арапа, которая родила ему белого ребенка и за то была посажена в монастырь».[8] Под «завязкой» Вульф разумеет здесь не начальную фазу, не звено развивающегося сюжета, а основу сюжетного действия в целом. Роль предания в художественной структуре «Арапа Петра Великого», однако, не ограничивается и этим. Достаточно заметить, что исходное предание содержит в себе зерно той поэтики контрастов, которая стала одним из основных конструктивных признаков написанных глав романа.

Анекдот и просто исторический факт — зафиксированный И. И. Голиковым, полученный через посредство А. О. Корниловича, почерпнутый из исторических трудов или из устного предания, — в романе об Ибрагиме легко различим. Органически усвоенный повествованием он тем не менее сохраняет в нем известную самостоятельность. Знакомые по анекдотам черты быта и нравов самого царя-преобразователя и его молодой столицы остранены в пушкинском повествовании то посредством восприятия их пришедшим извне героем («государь престранный человек», — делится с Ибрагимом Корсаков, заставший Петра «в какой-то холстяной фуфайке, на мачте нового корабля» — VIII, 14), то посредством рода комментария, который сопровождает их в авторском повествовании («Петр сел подле хозяина и спросил себе щей. Государев деньщик подал ему деревянную ложку, оправленную слоновою костью, ножик и вилку с зелеными костяными черенками, ибо Петр никогда не употреблял другого прибора, кроме своего» — VIII, 23). Исторический факт оживает под пером Пушкина,[9] но и сохраняет, выставляет на вид свою ценность исторического свидетельства. И это в «Арапе Петра Великого» лишь один из многих приемов, позволяющих ощутить дистанцию между героями и их исторической эпохой, с одной стороны, и автором — с другой.

---

[8] *Вульф А. Н.* Дневники. М., 1929, с. 136.

[9] См.: *Якубович Д.* Пушкин в работе над прозой. — Лит. учеба, 1930, № 4, с. 56—57.

2

Коснувшись позиции автора-повествователя, мы затронули вопрос, имеющий серьезную научную традицию. Применительно к «Арапу Петра Великого» он был поставлен В. В. Виноградовым на материале повествовательного стиля;[10] С. Г. Бочаров исследовал преломление авторской позиции в более широком круге аспектов поэтики романа.[11]

В «Арапе Петра Великого» дистанция между автором-повествователем и разными сферами изображаемой исторической действительности, разными героями его рассказа не установилась, колеблется на глазах у читателя. Это сказывается в несогласованности темпа и масштаба повествования о петровской ассамблее и об обеде у русского боярина, проявляется в том, что Пушкин с разного расстояния наблюдает Петра, Ибрагима (в котором С. Н. Карамзина проницательно видела кальку с самого автора[12]), Корсакова. Наблюдения в этом направлении могут быть продолжены, причем чем далее, тем труднее объяснять смену ракурсов и темпа повествования, непостоянство исторической дистанции и перемещение авторской точки зрения творческим замыслом создателя «Арапа Петра Великого». Прав С. Г. Бочаров: «Пушкинский прозаический *стиль* со всей убедительностью выявляется в границах определенных участков текста; *повествование* же в большой прозаической форме, задуманной Пушкиным, оказывается неразрешенной задачей». И далее: «. . . *прозаически* (в противовес тут же охарактеризованным в их своеобразии поэтическим решениям, — *Н. П.*) соизмерить великое с малым, историческое с домашним — этой задачи роман о Ганнибале, по-видимому, не мог разрешить». Присоединяясь к выводу исследователя, хочется, однако, выразить сомнение, что единственной (и даже основной) трудностью, с которой столкнулся Пушкин на пути к большой повествовательной форме, оказалось отсутствие «единой целостной позиции автора», необходимой для того, чтобы «вместить органически оба мира петровской России в единое повествование».[13]

Начало «Арапа Петра Великого» оставляет ощущение удивительной гармоничности и целостности. И в то же время ряд особенностей романа убеждает, что метод Пушкина — исторического романиста еще не сложился, отмечен чертами известной переходности, а отчасти и внутренней противоречивости. «Здесь еще нет

---

[10] *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959, с. 586—590. Свой взгляд на значение проблемы в целом ученый значительно раньше сформулировал в другом месте: «В понимании всех оттенков <. . .> многозначной и многоликой структуры образа автора — ключ к композиции целого, к единству художественно-повествовательной системы Пушкина» (*Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, т. 2, с. 105).

[11] *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина, с. 115—124.

[12] Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов. М.; Л., 1960, с. 202.

[13] *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина, с. 116, 123, 119.

полного разрыва с романтической поэтикой и стилистикой исторического романа», — справедливо заключал В. В. Виноградов.[14]

В герои первого своего романа Пушкин избирает человека незаурядного, и притом человека, облик и судьба которого отмечены печатью исключительности. Это роднит Ибрагима скорее с героем романтиков, нежели с любимым «средним» героем В. Скотта, которого сам автор «Уэверли» с усмешкой причислял к «очень приятным и очень бесцветным молодым людям».[15]

Именно в силу своей заурядности герой В. Скотта, невольно оказавшись в сложной исторической ситуации, впервые сталкивается с могучими силами, противоборствующими на арене политической жизни страны. Он лишен собственной позиции, а то и просто не сознает происходящего у него на глазах. Юноша наблюдает представителей обоих лагерей, на опыте познает силу и слабость каждой из борющихся сторон, на глазах у читателя совершает свой выбор и в решительный момент действует в соответствии с ним.

Гражданская позиция Ибрагима к моменту возвращения его в Петербург определена раз и навсегда. Сложившаяся когда-то сама собой, на почве исключительных отношений, в которые жизнь поставила маленького арапа к царю-преобразователю, она упрочена обретенным впоследствии сознанием правоты его дела, чувством долга перед крестным своим отцом, отсутствием у взращенного царем Ибрагима связей в оппозиционной, исконно русской боярской среде. Неудивительно поэтому, что в своих поступках Ибрагим лишен инициативы. Преданный «птенец гнезда Петрова», он почитает себя «работником» «огромной мастеровой», «обязанным трудиться у собственного станка» (VIII, 13). Даже вопросы личной участи героя решает не сам он, а Петр, даже в доме нареченного своего тестя Ржевского Ибрагим покорно следует предначертаниям мудрого устроителя своей судьбы.

Казалось бы, вполне вальтер-скоттовский характер (и на это обратил внимание еще Д. П. Якубович [16]) носит первая встреча Ибрагима с Петром — встреча в ямской избе. И впрямь, как в 1821 г. писал В. Скотт, который четко сознавал и охотно разъяснял сюжетные функции своих любимых повествовательных приемов, «у повествователя есть все основания начинать свой рассказ с описания гостиницы, где свободно сходятся все путешественники и где характер и настроение каждого раскрываются без всяких церемоний и стеснений».[17] Как видим, у Пушкина прием этот утратил свои вальтер-скоттовские функции: в красносельской ямской избе встречаются не случайные неизвестные друг другу путники, а издавна связанные судьбой Петр и его, царский, арап. Соответственно меняется и вальтер-скоттовская

---

[14] *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы, с. 586.
[15] *Скотт В.* Собр. соч.: В 20-ти т. М.; Л., 1965, т. 20, с. 529.
[16] См.: *Якубович Д. П.* «Арап Петра Великого», с. 272—273.
[17] *Скотт В.* Собр. соч.: В 20-ти т., т. 11, с. 16.

ситуация, примечательная тем, что «характер и настроение каждого раскрываются без всяких стеснений»: у Пушкина «Ибрагим, узнав Петра, в радости к нему было бросился, но почтительно остановился» (VIII, 10). Зато старый повествовательный мотив обрел в «Арапе Петра Великого» новую функцию — характеристики царя. Это понял уже П. А. Вяземский, писавший о Петре пушкинского романа: «Встреча его с любимым Ибрагимом в Красном Селе, где, уведомленный о приезде его, ждет его *со вчерашнего дня*, может быть, и даже вероятно, не исторически верна, но — что важнее того — она характеристически верна. Этого не было, но оно могло быть; оно согласно с характером Петра, с нетерпеливостью и пылкостью его, с простотою его обычаев и нрава».[18] Именно простота житейского поведения «человека высокого росту, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту» (VIII, 10) неуклонно ведет читателя к пониманию душевного величия Петра.[19] С первой встречи Ибрагим сталкивается не просто с Петром — частным человеком, крестным отцом своим, но и с Петром Великим, деятелем русской истории. Ибрагиму незачем разгадывать масштаб личности Петра, он ясен ему сразу, и автору остается в каждой новой главе лишь поворачивать героя новыми гранями, представлять его в ракурсах, заданных преданием, а не художественно исследовать.

Наконец, интеллектуальный уровень Ибрагима. Вспомним: «...его наружность, образованность и природный ум возбудили в Париже общее внимание <...> он присутствовал на ужинах, одушевленных молодостию Аруэта и старостию Шолье, разговорами Монтеские и Фонтенеля» (VIII, 4). Интеллектуальный уровень Ибрагима таков, что с самого начала в своих наблюдениях и оценках он находится на уровне исторической (пушкинской!) оценки происходящего.

«Арап Петра Великого» открывается стремительной авторской характеристикой Франции эпохи Регентства — картиной, которая служит фоном истории страстной любви Ибрагима и графини Д. и включает в себя эту историю как необходимую, характеристическую свою черту. Париж первой четверти XVIII в. Пушкин видит сквозь упорядочивающую призму векового исторического и культурно-психологического опыта. Отдельные грани и стилистические краски своего описания он черпает из французской литературы и мемуаристики XVIII в., достигая чеканной точности деталей и верности пропорций целого. При этом фабульные происшествия оказываются важным штрихом в картине парижской жизни, но восприятие Ибрагима, его ум и сердце не становятся орудием постижения исторической и «домашней» жизни Франции.

---

[18] *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1879, т. II, с. 376.

[19] См. об этом: *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина, с. 121. Здесь тонко подмечено, что первая же встреча читателя с Петром — это встреча с известными атрибутами царя-преобразователя.

Петровская Россия как место, где должно развернуться основное действие, изображена в ином масштабе, придвинута ближе к читателю. В ее восприятии участвует свежий взгляд Ибрагима и парижского приятеля его Корсакова; но и взгляд Ибрагима, и даже взгляд Корсакова — это взгляд с исторической и культурно-психологической дистанции. При всей сложности картины обновленного Петербурга он является перед нами в сжатом авторском обобщении. Герои повествования получают в готовом виде отдельные грани авторского восприятия, им не приходится познавать время и место действия в процессе постепенного движения от внешних проявлений духа эпохи к ее глубинным, внутренним процессам.

В русских главах романа движется вперед не только фабульное действие: Пушкин неуклонно ведет нас с исторической авансцены в глубину русской жизни. Разворот ее в романе все время расширяется. С образа Петра, с его ближайшего окружения, с его «птенца» Ибрагима внимание читателя перемещается на внутреннюю жизнь людей тех сословий, которые явились объектом петровских преобразований и из которых исходило явное или скрытое сопротивление Петру. В последние годы жизни царя сопротивление это принимало формы глухого тайного недовольства, не выражало себя открыто. Перед историческим романистом, избравшим временем действия своего повествования конец первой четверти XVIII в., вставала задача углубления в сложные подспудные процессы общественной, духовной и нравственной жизни страны — задача, к разрешению которой вряд ли были подготовлены не только русский роман, но и русская историческая наука 1820-х гг.

В высшей степени знаменательно то обстоятельство, что весной 1828 г., через несколько дней после имевшего в дружеском кругу полный успех петербургского чтения «Арапа Петра Великого», автор незавершенного исторического романа начинает историческую поэму и начинает ее словами:

Была та смутная пора —
Когда Россия молодая
В бореньях силы развивая
Мужала с гением Петра — —

(V, 175)

С Пушкиным произошло нечто подобное тому, что много лет спустя случилось с Львом Толстым, который, задумав роман о декабристах, вынужден был начать свое художественное исследование русской истории с эпохи наполеоновских войн. От начала 20-х гг. XVIII в., от России преображенной Пушкин вернулся вспять, к эпохе борьбы и ломки, когда история облекалась в яркие и рельефные формы, когда гений Петра расправлял крылья в открытом противоборстве с сильным и коварным противником. Примечательна при этом и смена жанра. От повествования в прозе Пушкин обратился к стихотворному пове-

ствованию, причем жанр поэмы приобрел черты типологического сходства с историческим романом; от Петра «домашнего» (хотя и в романе царю тесно в сфере «малого» мира) Пушкин перешел к Петру оды, героической эпопеи. Пушкин-прозаик, по остроумному наблюдению Вяземского, строго сторожививший в себе поэта,[20] был вынужден выпустить поэта на волю. Образ Петра, тревоживший его творческое воображение, не вмещался в прозу, он требовал стиха.[21]

Не случайно, по-видимому, и то, что после «Арапа Петра Великого» Пушкин-прозаик в своих повествовательных опытах перемещает центр тяжести на анализ именно внутренней жизни русского общества и задачу эту сначала пытается решить на более близком, современном материале.

Почти все исследователи «Арапа Петра Великого» задумывались над тем, как мыслил Пушкин дальнейший ход его действия.[22] Если учесть, что существование предварительного плана «Арапа» весьма проблематично и что замысел, соответственно, мог развиваться и конкретизироваться в ходе самой работы, то к уже высказывавшимся законным сомнениям в правомерности и продуктивности подобных реконструкций можно прибавить еще одно соображение. Любые гипотезы о том, как должно было развиваться действие после сватовства Ибрагима и выздоровления его невесты, могут оказаться в той или иной мере «обгоняющими» авторский замысел. К моменту, когда роман был оставлен, замысел этот вполне мог ограничиваться той почти завершенной завязкой, которая известна ныне по писаным главам, и общей идеей дальнейшего развития и развязки, подсказанной семейным преданием. Тем более замысел мог не предусматривать форм сочетания романической интриги с событиями историческими, т. е. способа разрешения одной из кардинальных не только для русского, но и для европейского исторического романа проблем. Заметим, что ко времени работы над «Арапом Петра Ве-

---

[20] *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч., т. II, с. 376.

[21] Ср.: *Сидяков Л. С.* Проза и поэзия Пушкина. Соотношение и взаимодействие: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тарту, 1975, с. 26—27.

[22] Из повествовательных мотивов, которые получили частичное воплощение в написанных главах «Арапа Петра Великого» и в какой-то степени бросают свет на возможные пружины дальнейшего действия, стоит вкратце остановиться на одном, до сих пор не привлекавшем внимания исследователей. Положение, в которое поставлены герои романа, будущие соперники, отмечено существенным сходством. Ибрагим — питомец Петра, привязанный к царю сыновней привязанностью и вовлеченный в дело преобразования страны не только сознанием исторической его правоты, но и «чувством собственного долга» перед крестным своим отцом. Стрелецкий же сирота Валериан вскормлен в доме старого Ржевского. В отношениях со своими благодетелями оба молодых человека связаны чувствами долга и благодарности. Как ни трудно представить себе дальнейшее развитие этого мотива (особенно в части, связанной с Валерианом), но он вряд ли случаен, поскольку Пушкин упорно прибегает к нему в позднейших своих прозаических замыслах — в планах повести о стрелецком сыне и в «Капитанской дочке».

ликого» была едва лишь начата седьмая глава «Онегина»; другими словами, история еще не вошла в роман в стихах; приступив же через полгода к «Полтаве», Пушкин искал и находил композиционные принципы объединения романической фабулы с историей именно в ходе создания поэмы.

Другой вопрос, настойчиво возникающий при изучении «Арапа Петра Великого», касается причин, по которым роман остался незавершенным.[23] Главной из этих причин, думается, было то, что, приступая к работе над «Арапом», Пушкин поставил перед собой такие задачи, к разрешению которых в 1827 г. ни он сам, ни русская повествовательная проза в целом не были достаточно подготовлены.

После создания русской исторической трагедии — завершения и успеха московских чтений «Бориса Годунова» — у Пушкина возникло искушение столь же стремительным, энергическим натиском побороть и те трудности, которые стояли на пути к русской модификации исторического романа. Однако он столкнулся с целым комплексом художественных, исторических, социально-аналитических проблем, которые в ближайшие годы неизменно остаются в поле его зрения, но которые потребовали поисков в разных направлениях. Задачу создания русского исторического романа нельзя было решить разом, особенно при тех требованиях, которые предъявлял себе гармонический талант Пушкина. Самому Пушкину (да и русским его современникам) пришлось двигаться к этой цели постепенно, отступая и наступая снова, совершая свои находки на путях художественных экспериментов, осваивая в ходе работы над произведениями иных, прозаических и стихотворных жанров те элементы, которым предстояло стать гранями поэтики большого повествования в прозе.

Уместно напомнить, что незавершенность «Арапа Петра Великого» — явление, в известной мере типичное для нашей прозы второй половины 1820-х гг. В этот переходный момент в русской периодике время от времени мелькают «главы» из исторических и неисторических романов, которым в ближайшие годы суждено было остаться главами.[24] Русская проза стояла на пороге воз-

---

[23] Сводку и анализ существующих решений см.: *Лапкина Г. А.* К истории создания «Арапа Петра Великого». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1958, т. II, с. 306—308. Из позднейшей литературы вопроса см.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1930), с. 266—274; *Абрамович С. Л.* К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина, с. 56 и сл.; *Якубович Д. П.* «Арап Петра Великого», с. 287—289 и др.

[24] Таковы главы «Гайдамака» О. М. Сомова (П. Байского), который поначалу мыслился автором как пространная «малороссийская повесть», а позднее — и как роман в четырех-пяти томах (см. об этом: Русский архив, 1908, № 10, с. 257). Отрывки из «Гайдамака» появляются в печати до конца 1820-х гг. (см. их библиографический перечень в кн.: *Кирилюк З. В.* О. Сомов — критик та белетрист пушкінської епохи. Київ, 1965, с. 154, 156, 160—162). В том же 1825 г., когда Сомов окончил первый из отрывков «Гайдамака», Б. М. Федоров начал печатать (сначала в «Отечественных записках», в последующие годы — в ряде альманахов и сбор-

никновения большой повествовательной формы, но еще не миновала полосу предварительного «разбега». И дело здесь не в творческих достижениях и находках (или грубых просчетах) авторов фрагментов, а в том, что самая фрагментарность не случайна, а закономерна, хотя вызывающие ее сложные причины в каждом отдельно взятом случае не могут быть определены однозначно, хотя они неодинаковы для Пушкина, для писателей-романтиков, для представителей зарождающейся «массовой» романистики.

3

Было бы крайним упрощением думать, будто путь Пушкина от «Арапа Петра Великого» к «Капитанской дочке» можно охарактеризовать как процесс неуклонного восхождения. Постараемся вглядеться в его художественную логику.

Прервав работу над «Арапом Петра Великого», Пушкин не только оставил замысел романа о своем прадеде, питомце и сподвижнике царя-преобразователя: на время он оставил мысль об историческом повествовании в прозе вообще. Ближайшие по времени к «Арапу» повествовательные наброски Пушкина-прозаика на первый взгляд ничто не связывает с оставленным (или отложенным) романом. Предмет незавершенных опытов 1828—первой половины 1830-х гг. не история, а современность, причем проблематика и поэтика их тесно соприкасаются с пушкинскими лирикой и стихотворным повествованием этих лет. В «Арапе Петра Великого» Пушкин отозвался на всеобщий интерес к жанру исторического романа, насыщая традицию вальтер-скоттовского повествования в зависимости от своих целей приемами то французской словесности «великого» века, то психологического романа Б. Констана, руководствуясь собственными принципами творческого осмысления русской истории, сформировавшимися в пору работы над «Борисом Годуновым». Природа незавершенных замыслов конца 1820-х гг. иная. Впервые в истории русской прозы Пушкин задался в них целью взглянуть на окружающий его мир повседневной действительности, текущей и незавершенной, не сквозь призму литературных жанровых канонов, а непредубежденным взглядом участника и наблюдателя этой жизни, увидеть не одни лишь ее «низкие», не соответствующие идеалу проявления, а всмотреться в сложность живых человеческих судеб и разгадать их связь с современным состоянием общества. Сходную, с годами все усложнявшуюся задачу решал Пушкин в стихо-

---

ников) серию фрагментов из исторического романа «Князь Курбский», который был завершен и полностью увидел свет лишь в 1843 г. Об относящихся к 1820-м гг. и остававшихся в большинстве случаев ненапечатанными отрывках незавершенных романов В. Ф. Одоевского, Д. В. Веневитинова и др. см.: *Фридлендер Г. М.* Нравоописательный роман. Жанр романа в творчестве романтиков 30-х годов. — В кн.: История русского романа. М.; Л., 1962, т. 1, с. 267 и сл.

творном своем повествовании; поэтому неудивительно, что прозаические фрагменты конца 1820-х гг. своеобразно ассимилируют те формы отражения действительности, те приемы построения сюжета, которые были найдены и усовершенствованы Пушкиным в ходе работы над поэмами и «Евгением Онегиным».

Герой «Арапа Петра Великого» представлен Пушкиным как носитель «африканских» страстей и воспитанник европейской культуры. Ибрагим может испытывать на себе действие противоречивого русского общественного уклада последних лет петровского царствования, но сам он сформировался вне этого уклада, не несет в себе — в своих взглядах и психологии, в своих чувствах и жизненных принципах — его следствий. Поэтому внутренний мир героя не помогает проникнуть в существо исторических процессов и в тайны «домашней» жизни петровской России. На этом фоне со всей определенностью выступает начало, объединяющее пушкинские прозаические наброски из современной жизни. В центре их неизменно оказываются герои, и в материальном существовании и духовно неразрывно связанные со своей средой и своим временем. Как ни исключительны характеры и судьбы, как ни сложны психологические коллизии, которые привлекают Пушкина, он обнаруживает их истоки в особенностях жизни и воспитания героев, доходит в анализе их причин до существенных примет того самого общества, которое ополчается против нарушителей своих законов. Благодаря этому фабульное происшествие привлекает внимание к скрытым пружинам «домашней» жизни современного общества, а смысл повествования в целом оказывается значительно шире непосредственного смысла «романа героев», как определил С. Г. Бочаров аналогичную особенность поэтики «Евгения Онегина».[25]

Первый в ряду пушкинских замыслов из жизни современного общества — замысел повести «Гости съезжались на дачу» (1828). Работа над повестью остановилась, едва лишь Пушкин исчерпал события завязки. Но рукописи показывают, что бо́льшая часть написанного тщательно отделывалась, а сопоставление начала повести с планами, которые предшествовали непосредственной работе над текстом, позволяет судить о том, какие стороны замысла были предметом особого предварительного размышления, что прояснялось и конкретизировалось по ходу реализации задуманного. Несомненна связь плана, а затем и начала повести с «Балом» Баратынского. Пушкина занимает судьба женщины, наделенной глубокой, страстной и искренней натурой, женщины, бросающей вызов свету и навлекающей на себя его холодное осуждение. Он по-своему «пересказывает» поэму, возвращая картине, созданной Баратынским, его образам и ситуациям движение и краски реальной жизни. Год спустя, в «Романе в письмах», Пушкин обосновал подобный принцип сюжетообразования: «Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, ис-

[25] *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина, с. 107.

править слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман» (VIII, 50). Прием этот, впервые примененный Пушкиным-прозаиком в повести «Гости съезжались на дачу», впоследствии оказался одним из устойчивых признаков поэтики его прозы.

План повести складывается из четырех одновременных, дополняющих друг друга набросков (подлинник по-французски — VIII, 554; русский перевод — VIII, 1075). Первый из них намечает общую линию фабульного движения («светский человек» соблазняет «модную даму» и «женится на другой по расчету», далее в действие вступают его жена и муж соблазненной им дамы; «светский человек несчастен — честолюбив»). Следом за этим наброском идет запись иного характера: «Появление молодой особы в свете», — говорящая о значении, которое придавал Пушкин этому эпизоду, сочетающему в себе богатые фабульные возможности с остротой психологической ситуации. В третьем фрагменте плана автор целиком сосредоточен на судьбе героини, здесь нет ни одной случайной или второстепенной детали, каждая фраза заключает «зерно трагического конфликта».[26] «*Зелия* любит тщеславного эгоиста; она окружена холодным недоброжелательством света; благоразумный муж; любовник, насмехающийся над ней, — подруга, отдалившаяся от нее. Становится легкомысленной, ведет себя скандально с человеком, которого не любит. Муж ее удаляет — она совсем несчастна». Линия судьбы героини прочерчена здесь дальше, чем в первом наброске, психологическая ситуация усложняется. Обманутая любовь вкупе с одиночеством среди недоброжелательной толпы оборачивается душевным «надрывом»: героиня «ведет себя скандально с человеком, которого не любит», и этим окончательно губит себя. Наконец, последний набросок — новый, уточненный, хотя и не доведенный до конца вариант программы, из четырех пунктов которой два соответствуют написанной части повести.

С первых шагов рассказа, еще до появления героини, определяется, что светскому обществу как таковому назначена в нем роль не фона фабульной истории, но полноправного героя. Вслед за кратким авторским описанием общества, собравшегося на даче ***, оно предстает в оценке Минского: «„Все стараются быть ничтожными со вкусом и приличием. Что ж касается до чистоты нравов, то <...> расскажу вам....“ И разговор принял самое сатирическое направление» (VIII, 37). Являющаяся на сцене в момент этого разговора Вольская, в которой «живость движений, самая странность наряда, все поневоле привлекало внимание», открытые порывы непосредственной ее натуры представляют прямой антипод типу светского человека, только что сатирически обрисованному Минским. Неудивительно, что недоброжелательство встречает Вольскую в дверях гостиной, сопровождает каждый ее шаг и провожает увозящую ее карету. Но ана-

[26] *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1958, с. 92.

литический взгляд Пушкина не останавливается на этом. Представив читателю свою героиню, снискавшую явную неблагосклонность света, Пушкин возвращается вспять и в «историческом рассказе» (VIII, 554) прослеживает обстоятельства, сформировавшие характер и определившие судьбу Вольской. Ранняя смерть матери — деталь, в которой сконцентрировались свойственные пушкинской эпохе представления о роли женщины в семье и воспитании детей,[27] отец — «человек деловой и рассеянный», несчастный случайный брак и ко всему — сначала веселая снисходительность, затем ропот, открытое осуждение и наконец клевета «несправедливого света», толкнувшая незаслуженно ославленную молвой Вольскую на бунт против общества. Связь с Минским и есть выражение этого бунта.

В плане повести избранник Вольской охарактеризован как «тщеславный эгоист», афиширующий свою новую связь. В ходе работы Пушкин мотивирует и психологически усложняет образ Минского, обнаруживая «некоторое сходство в характерах и обстоятельствах жизни», которое «должно было ‹. . .› сблизить» (VIII, 39) его героев. Минский смирился перед властью общества, Вольской предстоит на собственном опыте убедиться, к чему ведет восстание против этой власти. Подобно героям «Адольфа» Б. Констана или (на свой лад) пушкинского «Евгения Онегина» персонажи прозаической повести его не только психологически сближены, но и противопоставлены друг другу. Связь с Вольской затрагивает лишь самолюбие Минского, между тем как ее влечет к нему порыв истинного чувства.

Тщательно разработав планы, завершив завязку повести, наметив в ней характеры главных героев и почву назревающей трагедии, Пушкин оставляет работу. Лишь более чем через год, в начале 1830 г., он набрасывает новый отрывок, который предположительно связывают с замыслом повести «Гости съезжались на дачу». Но сближение это основано лишь на том, что в отрывке 1830 г. перед нами те же два собеседника (испанец и русский), разговор которых в 1828 г. служил экспозицией повести. Непосредственной фабульной связи с фрагментом 1828 г. новый отрывок не имеет. Он представляет собой диалог об исторических судьбах русского дворянства, о старой и новой аристократии, развивая мысли, характерные для пушкинских стихов, публицистики и (что особенно для нас существенно) составляющие предмет размышлений героев «Романа в письмах» — очередного прозаического замысла Пушкина, который занимал его осенью 1829 г.

---

[27] Ср. симптоматичное для эпохи рассуждение в «Шпионе» Ф. Купера (1821): «Мисс Уортон, — говорит героине романа умирающая соперница, — мы обе выросли без матери, но у вас была тетка, кроткая, любящая, рассудительная, и благодаря ей вы одержали победу. О, как много теряет девушка, с юных лет лишенная воспитательницы! Я открыто высказывала те чувства, которые вас приучили скрывать. . .» (*Купер Д. Ф.* Шпион. Последний из могикан. М., 1974, с. 252).

Тем самым новый, столь отличный от «Арапа Петра Великого» замысел прозаического повествования опять остался незавершенным. Думается, что на этот раз среди причин, по которым была прервана работа над повестью, наиболее существенна одна. С 1827 г. опыты Пушкина-прозаика складываются в картину непрерывного развития, однако он все еще остается поэтом по преимуществу. Для его творческой работы сохраняет особое значение единство порыва, интереса, лирического настроения. То, что известно об истории создания стихотворных повествовательных произведений второй половины 1820-х гг., усложняет картину, но не отменяет принципа. «Евгений Онегин» писался главами, «Граф Нулин» написан в два дня, о природе своего интереса к предмету «Полтавы» сам Пушкин рассказывал: «Сильные характеры и глубокая, трагическая тень, набросанная на все эти ужасы, вот что увлекло меня. Полтаву написал я в несколько дней, долее не мог бы ею заниматься, и бросил бы все» (XI, 160). Общеизвестна связь центрального образа повести «Гости съезжались на дачу» с пушкинскими стихами 1828—1829 гг., объединенными образом А. Ф. Закревской («Портрет», «Наперсник», «Когда твои младые лета»). Судя по плану повести, и в ней сердцевину творческого замысла составлял интерес Пушкина к образу героини — к ее судьбе, к ее характеру, к сложным психологическим ситуациям, возникавшим на пути «беззаконной кометы». В значительной части задачу прозаической интерпретации этого образа разрешала уже завязка повести, и, по-видимому, эпическая разработка темы трагической судьбы героини — темы, намеченной в плане и подготовленной в написанной части повести, в этот момент занимала Пушкина значительно меньше: с созданием портрета и «исторического рассказа» о Вольской его интерес к замыслу в целом на какое-то время был исчерпан. Когда же в начале 1830 г. он ненадолго вернулся к своему замыслу, в повествовании в целом явственно разграничились две стихии — фабульная и внефабульная. Эти две стихии, как показал Ю. Н. Тынянов,[28] существовали и в стихотворном эпосе Пушкина, начиная с «Руслана и Людмилы».[29] В «Евгении Онегине» обе повествовательные струи гармонически объединились, и тайна их слияния, законы их взаимопроникно-

---

[28] *Тынянов Ю. Н.* Пушкин. — В кн.: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968, с. 138 и сл.

[29] Принципиально иначе понимал происхождение и функцию этой особенности повествовательной структуры, характерной для Пушкина-прозаика в начале его пути, Ю. Г. Оксман. Анализируя пушкинского «Рославлева» (1831), исследователь не просто констатировал в нем наличие самостоятельных «общественно-политических и литературно-политических заданий», но склонен был видеть в них доминанту авторского замысла, отводя характерам и фабульным событиям подчиненную роль, усматривая их основное значение в том, что «своеобразная форма художественной полемики с Загоскиным легко маскировала и облегчала проведение в печать суждений Пушкина по <...> актуальным общественно-политическим вопросам этой поры» (см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т., т. IV,

вения определили самую природу пушкинского романа в стихах. В прозе эту задачу предстояло разрешить другими средствами, и Пушкин еще не нашел ключа к ее решению.

В отрывке «Гости съезжались на дачу» повествование ведется от лица автора, равно осведомленного и о том, что происходит в разных уголках великосветской гостиной, и о содержании уединенных бесед и переписки Вольской и Минского, и о сформировавших их характеры событиях прошедшей жизни. Но тон объективного авторского рассказа, видимо, не вполне разрешал задачу, которую ставил перед собой Пушкин. Уже в экспозиции появляется персонаж, связь которого с фабульными событиями в написанной части повести так и не определилась, но роль в сюжетной структуре обозначена со всей ясностью — «путешествующий испанец». Его свежему восприятию открыта прелесть белых ночей, ему виднее и особенности петербургского аристократического круга. Дополнительные возможности открывает такой собеседник и перед Минским: удовлетворяя законное любопытство путешественника, Минский делится с ним (и с читателем) своими мыслями о свете и людях, которых он хорошо знает. Спокойные эпические интонации авторского рассказа сменяются тоном светской болтовни, а та уступает место ироническим, сатирическим сентенциям Минского, который «не любил света <...> и каждого члена его готов был принести в жертву своему злопамятному самолюбию» (VIII, 40). Герой этот наделен пушкинским умом, а во втором разговоре с испанцем (1830) — и пушкинским взглядом на вещи. Тем самым уже в начале повести Пушкин сочетает описание индивидуальных, сиюминутных, хотя и типичных в самой своей особенности, проявлений жизни света (в число их входит и фабульная история) с представлениями об устойчивых, постоянных признаках петербургского светского общества, сложившимися в сознании мыслящего наблюдателя, участника вседневной жизни «этого малого стада» (VIII, 42). Но если во фрагменте 1828 г. беседа Минского с испанцем сама по себе становится предметом художественного изображения и к тому же органически, посредством переклички тем и мотивов, спаяна с ходом повествования, то набросок 1830 г. в значительно большей степени обособлен от него и воспринимается как стихия мысли по преимуществу.

Итак, первая повесть Пушкина из современной жизни строилась — подобно «Арапу Петра Великого» — как повествование от лица всеведущего автора. «Перерывы» в авторском рассказе, когда герой, его мировосприятие и его переживания являются перед

с. 731, 730). Думается, что прозаические фрагменты конца 1820-х гг. с их четким разделением на фабульную и внефабульную стихию (в сравнении с ними, как справедливо отметил Ю. Г. Оксман, в «Рославлеве» сделан известный шаг к их слиянию) не оставляют сомнений, что Пушкин искал повествовательную форму, которая в самой чреде образно-фабульных событий раскрывала бы связь частного, единичного с особенным и всеобщим.

читателем непосредственно, способствовали глубине проникновения в существо событий и одновременно во внутренний мир и в душевную жизнь героев. Такова функция сентенций Минского, звучащих в разговоре с испанцем, и отрывка из письма Вольской к Минскому.

К повествованию принципиально иного типа обратился Пушкин год спустя в «Романе в письмах». Как уже упоминалось выше, планы «Романа в письмах» неизвестны, и о замысле в целом позволяет судить лишь осуществленная (и снова, уже в третий раз, ограничивающаяся завязкой) часть задуманного. Темп повествования и его распространение вширь говорят о том, что замышлялось произведение бóльших масштабов, нежели «Гости съезжались на дачу», скорее роман, чем повесть. Существенно заметить, как изменились типаж главных персонажей и отношения, связывающие их с миром окружающей действительности. Хотя образ Вольской ориентирован на реальный жизненный прототип, а ее характер и назначенный ей жребий четко мотивированы условиями ее существования, и самая героиня и предначертанная в плане повести линия ее судьбы сближаются с типом и судьбой героя романтического, которого рок и страсти неуклонно ведут через отчуждение от общества к полному разрыву с ним. Узы, которыми связаны с окружающим их миром герои «Романа в письмах», не менее тесны, но они тоньше и сложнее. И здесь общество и его законы вмешиваются в частную жизнь, и здесь они сопровождают фабульные события, напоминая о возможности (а быть может, и о приближении) трагического исхода. Но характер обозначившегося в завязке конфликта, культурно-психологический облик вовлеченных в него персонажей предвещают не противостояние человека и общества, а победу социального закона над живым человеческим чувством.

«Роман в письмах» интересен для нас не только особенностями своего сюжета и своеобразием выведенных в нем типов русской жизни, но и (быть может, более всего) местом этого незавершенного произведения в становлении пушкинского повествования.

До «Романа в письмах» в прозе Пушкина мы встречались с двумя типами повествования — с дневником (или с автобиографическими записками) и с рассказом всеведущего автора, который мог окрашиваться «субъектной призмой» (выражение В. В. Виноградова) восприятия героев — Ибрагима или Корсакова. Однако еще в 1824 г., в письме Татьяны, автор романа в стихах не ограничился воспроизведением точки зрения героини, но передал слово ей самой. По определению самого Пушкина, письмо Татьяны — «письмо женщины, к тому же 17 летней, к тому же влюбленной!» (XIII, 125).[30] В «Романе в письмах»

---

[30] Насколько Пушкин в 1827 г. сознавал действенную силу литературного приема, связанного с воспроизведением «живой» письменной речи

это завоевание «Евгения Онегина» Пушкин перенес в прозу. Перед нами опыт многоголосого повествования с творческой установкой на передачу «чужой» речи — стиля писем четырех разных по характеру и манере рассказа лиц. Рассказ от лица всеведущего автора уступил теперь место рассказу персонажей о текущих событиях, непосредственными участниками которых они являются. В ходе переписки четырех персонажей романа, вступивших в действие в написанной его части, не только совершается фабульное движение, не только в него вовлекаются новые действующие лица, новые среда и обстоятельства, но и раскрываются точки зрения и мотивы главных участников интриги, их внутренний мир, который тоже предстает не в статике, а в динамике. С другой стороны, жанр эпистолярного рассказа позволял автору свободно переходить от внешних условий существования к жизни сердца, а от нее к умственной жизни своих героев.

Примечательно в «Романе в письмах» и другое. Анализируя «Отрывок из письма к Д.», мы видели, что Пушкин вводит свои наблюдения и размышления в определенную культурно-историческую и литературную перспективу. В эпистолярном романе принцип этот получил дальнейшее развитие. Рассказывая о себе и об окружающих, его герои постоянно соотносят стиль жизни, чувствований и мышления людей разных эпох и даже десятилетий. Себя и свою современность они то и дело измеряют и оценивают по сходству и контрасту с историческими и литературными прецедентами, каждый из которых заключает в себе сгусток нравов определенного времени и среды, — черта, характерная для повествовательного творчества Пушкина 1830-х гг.

Нельзя не заметить, что в «Романе в письмах» Пушкин в известной мере двигался по тем же вехам, по которым шел он в повести о Зинаиде Вольской. От судьбы и психологии героини, от ее жизни в Петербурге и в деревне Пушкин ведет читателя к знакомству с мужскими персонажами, а мысль последних быстро отрывается от фабульных событий, и в круг обсуждаемых проблем втягивается целый клубок социальных и исторических тем русской жизни.[31] И снова на этом повествование прерывается.

персонажа, показывает набросок незавершенной статьи «Если звание любителя отечественной литературы» — первый опыт на пути создания образа И. П. Белкина, где картина успехов отечественной литературы, нарисованная старым ее любителем, который развил свой вкус и образовал критерии чтением «Письмовника» Н. Г. Курганова, исполнена убийственной иронии. Однако маска наивного «любителя литературы» имеет другую функцию и другую литературную генеалогию. К этому вопросу нам придется еще вернуться.

[31] Судя по скупым дошедшим до нас сведениям, это не случайное совпадение. В 1828 г. работа над повестью «Гости съезжались на дачу» остановилась после картины пробуждения Минского и чтения им письма Вольской. Через год Пушкин приступил к «Роману в письмах», первая его глава помечена 21 октября, а весь известный текст писан в селе Павловском и Петербурге в 1829 г. И уже после того, как работа над «Романом» в свою очередь остановилась, в самом конце 1829—начале 1830 г.

Складывается впечатление, что в обоих случаях самой сложной проблемой оказалось для Пушкина сопряжение частного происшествия, которое составляет фабулу произведения, с исторической жизнью. Стоит напомнить, что именно осенью 1829 г., в самом преддверии «Романа в письмах», создавалась первоначальная VIII глава «Евгения Онегина» — «Странствие». Если в предшествующих главах романа в стихах «большой» мир постоянно напоминал о себе в лирических отступлениях, тогда как фабульное движение складывалось из событий «малого» мира, то «Странствие» означало поворот в судьбе героя и в судьбе романа. Онегин здесь непосредственно вступил из «малого» мира личного существования в «большой» мир исторической жизни. В прозе — в повести «Гости съезжались на дачу» и в «Романе в письмах» — отголоски социально-исторических размышлений Пушкина по мере развития замысла втягивались в сферу повествования, но получали отражение не столько в событиях фабулы, сколько во внефабульных откровениях мысли героев.

И в повести «Гости съезжались на дачу», и в «Романе в письмах» Пушкина привлекал сложный интеллектуальный герой. Он-то и оказывался камнем преткновения на пути развивающегося повествования. Герой пушкинской прозы не только обнаруживал в своей частной жизни свойства ума и сердца, сформированные социальной его средой (это было и с Онегиным). Мужские персонажи прозаических замыслов наделены незаурядным интеллектом и в своих размышлениях сближены с автором. Мысль их способна угадать в частных проявлениях «домашней» жизни общества отражение глубинных процессов, характеризующих современное его состояние, и увидеть эти процессы в исторической перспективе. Таким образом, герой оказывается на уровне пушкинского сознания действительности. Незавершенность обоих замыслов затрудняет ответ на вопрос, что́ интересовало здесь Пушкина в первую очередь: герой или общество, которое он представляет и одновременно отражает в своем сознании. В свете же дальнейшего развития романа и повести XIX и XX вв. несомненно одно: поставленная Пушкиным в исходе 1820-х гг. задача — задача необычайной сложности. В эпоху Пушкина она разрешалась по преимуществу средствами романтической поэтики. Будущее показало, что наметившееся у Пушкина раздвоение повествования, концентрация разных его элементов (жизни частной, с одной стороны, исторической — с другой) на разных его полюсах, не было индивидуальной особенно-

---

был набросан второй разговор русского с испанцем. Можно думать, что развитие замысла «Романа в письмах», который «втянул» в себя проблематику социально-публицистических размышлений Пушкина, ненадолго обновило его интерес к повествовательной структуре и героям оставленного замысла. Разговор русского с испанцем, явившийся, по-видимому, результатом этого возвращения к повести о Вольской, набросан Пушкиным в той же рабочей тетради ПД № 841 (ЛБ № 2382), что и значительная часть «Романа в письмах».

стью повествовательных фрагментов 1828—начала 1830 гг. Со временем это раздвоение оказалось одним из определяющих признаков целой разновидности романа и повести об интеллектуальном герое современности.

Итак, как уже говорилось выше, еще в «Арапе Петра Великого» Пушкин в отличие от В. Скотта сделал героем человека незаурядного, и притом человека, сближенного с авторским сознанием. По аналогичному пути он пошел и в повести «Гости съезжались на дачу» и «Романе в письмах» — в опытах повествования из современной жизни, предпринятых вскоре после «Арапа».

Но от того же 1829 г., когда создавался «Роман в письмах», до нас дошли и другие, типологически несходные с охарактеризованными выше, эксперименты Пушкина-повествователя. Один из них — «Записки молодого человека». Здесь, как и в «Романе в письмах», авторское слово уступает место слову персонажа. Но персонаж этот — юноша, едва покинувший стены Кадетского корпуса и вступающий в жизнь, — в духовном отношении заметно отделен от автора. Пушкин внимательно наблюдает за ним, прослеживая целую гамму сменяющих друг друга настроений и особенности восприятия вчерашнего кадета, еще не растратившего юношеской свежести чувств и непосредственности. От восторженного ощущения открывшейся перед ним свободы молодой человек под влиянием реальных путевых впечатлений нечувствительно переходит во власть скуки. Однако это не та «тоска», которая сопровождает странствующего Онегина, а чувство юноши-романтика, прикоснувшегося к простой неукрашенной действительности. Недаром тот самый скромный пейзаж, от которого веет цепенящей скукой на юного героя-повествователя «Записок», почти одновременно воспроизведен Пушкиным в другом месте: в поэтической манифестации — авторском отступлении главы «Странствие». Здесь о нем говорится под знаком безусловного утверждения, как о том мире прозы, с точки зрения которого изысканные аксессуары романтической поэзии предстают «высокопарными мечтаньями» (VI, 489, 502), причем любовь к простой красоте обыденного связывается с трезвостью зрелого возраста, а тяга к возвышенному, исключительно прекрасному сопряжена с юношеской восторженностью.[32] Форма записок с их тоном доверительной исповедальности, достаточно определившийся в осуществленной части произведения образ героя-повествователя, тень надвигающихся исторических событий — все это в совокупности позволяет заключить, что Пушкин за-

---

[32] Связь между «Записками молодого человека» и главою «Странствие», насколько нам известно, доныне не привлекала внимания. Между тем связь эта несомненна, и есть основания полагать, что она сознавалась самим поэтом. Об этом говорят и совпадающие до деталей, но поразному воспринятые картины среднерусской деревни, и тема «скуки» в «Записках» — «тоски» в «Евгении Онегине», проведенная в обоих случаях посредством системы повторов. Подробнее см. об этом ниже.

мышлял повествование о юноше, который знакомится с реальной жизнью в 1825 г., в условиях восстания Черниговского полка.

Первый исследователь «Записок» Ю. Г. Оксман не только расшифровал буквенные обозначения места назначения героя (Черниговский полк, местечко Васильков) и осознал его ключевую роль в понимании пушкинского замысла. Исследователь соотнес текст наброска и его реализованную лишь частично программу с известным эпизодом восстания Черниговского полка — историей «появления и гибели» в его рядах «девятнадцатилетнего Ипполита Муравьева-Апостола. Только что произведенный в прапорщики, он выехал зимою 1825 г. из Петербурга к месту своего назначения в Тульчин, дорогой, рассчитывая на свидание с братом, свернул в Васильков, куда неожиданно попал в самый разгар восстания, с энтузиазмом встал в ряды революционных черниговцев, при столкновении с правительственными войсками был тяжело ранен и, не желая пережить разгрома мятежников, застрелился».[33]

Трагедия, обрушившаяся на семью Муравьевых-Апостолов (три брата участвовали в восстании Черниговского полка; старший, Матвей, был осужден на пятнадцать лет каторги, Сергей повешен, младший, Ипполит, застрелился на поле боя), несомненно была известна Пушкину. Следует заметить, что история И. И. Муравьева-Апостола — не единственный случай самоубийства среди офицеров — участников выступления Черниговского полка. В ночь после поражения восстания покончил с собой А. Д. Кузьмин (?—1826) — воспитанник первого кадетского корпуса, поручик, член Общества соединенных славян. По свидетельству М. И. Муравьева-Апостола, Кузьмин, бывший еще в 1823 г. сторонником телесных наказаний, под воздействием его увещаний неузнаваемо изменился: «вступил в солдатскую артель своей роты» и жил «с нею, как в родной семье».[34] Трудно судить, в какой мере подробности такого рода стали достоянием молвы и дошли до Пушкина. Несомненно одно — связь его замысла с событиями 1825—1826 гг. «Прапорщик Пушкина — „бедный прапорщик армейский“, а не аристократ Муравьев-Апостол», — писал уже Оксман.[35] На страницы повести юноша приходит не будучи членом тайного общества, и, тем более, не служит он связным между северянами и южанами. Н. Я. Эйдель-

---

[33] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т., т. IV, с. 768—769. Для облика И. И. Муравьева-Апостола (1806—1826) существенно, что еще в Петербурге он стал членом Северного общества и, направляясь по делам службы в Тульчин, вез с собой письма С. П. Трубецкого к М. Ф. Орлову (в Москву) и к С. И. Муравьеву-Апостолу (в Васильков), извещавшие о подготовке петербуржцев к выступлению. Еще до начала восстания черниговцев был дан приказ об аресте И. И. Муравьева-Апостола и о доставлении его в Петербург. (См.: Восстание декабристов: Материалы. М.; Л., 1929, т. VI, с. 318).

[34] *Муравьев-Апостол М. И.* Восстание Черниговского полка. — В кн.: Мемуары декабристов. Южное общество. М., 1982, с. 195.

[35] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т., т. IV, с. 769.

ман, отметивший последнее обстоятельство, обратил внимание и на другое: Ипполит Муравьев-Апостол держал путь из Петербурга на юг в декабре, герой же замышлявшейся Пушкиным повести — в мае.[36] Все это не такие мелочи, как может показаться на первый взгляд. Для замысла Пушкина существенно важно, что юный прапорщик едет в Васильков более чем за полгода до событий. Тем самым перед художником открывалась возможность проследить, что привело молодого офицера в ряды заговорщиков. Пока же, в написанной части повести, герой успел лишь проявиться как натура впечатлительная, жадно устремляющаяся навстречу «жизни действительной». Сохранившийся план («Смотритель. Прогулка. Фельдъегерь. — Дождик. Коляска. Gentleman. Любовь. — Родина» — VIII, 951), по справедливому замечанию Б. В. Томашевского, «говорит только о начальных эпизодах».[37]

Дополнительные возможности для суждения о замысле в целом несет с собой догадка В. И. Тюпы относительно сюжетных функций, которые имело в «Записках молодого человека» описание картинок с историей блудного сына, перенесенное впоследствии в «Станционного смотрителя».[38] Если эта догадка верна и, по замыслу Пушкина, герой «Записок» должен был в той или иной мере повторить путь блудного сына (а роль этого сюжетного мотива в повествовательной структуре «Смотрителя» свидетельствует в ее пользу), напрашивается мысль о связи оставленного замысла с размышлениями поэта о причинах трагического поражения декабристов и с выводами, к которым он пришел в ходе этих размышлений. Вспомним записку «О народном воспитании», где Пушкин писал: «Россия слишком мало известна русским; сверьх ее истории, ее статистика, ее законодательство требует особенных кафедр. Изучение России должно будет преимущественно занять в окончательные годы умы молодых дворян, готовящихся служить отечеству верою и правдою, имея целию искренно и усердно соединиться с правительством в великом подвиге улучшения государственных постановлений, а не препятствовать ему, безумно упорствуя в тайном недоброжелательстве» (XI, 47).

Герой «Записок» вынес из школы отвращение к немецким вокабулам, способность к некоторым «математическим исчислениям» (VIII, 403) и некую сумму нравственных представлений, которые ему предстоит проверить на собственном опыте. Пред-

---

[36] См.: *Эйдельман Н.* 1) Апостол Сергей: Повесть о Сергее Муравьеве-Апостоле. М., 1975, с. 220—221; 2) Пушкин. История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984, с. 120.

[37] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957, т. VI, с. 790.

[38] *Тюпа В. И.* Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1983, с. 74—75. Автор проследил в тексте «Записок» параллель эпизоду «ухода» блудного сына из отчего дома и справедливо заключил, что притча «задавала ключ к последующему сюжетному развитию и его осмыслению».

стоит ему узнать и другое. «Тесный ряд однообразных изб», «кое-где две-три яблони, две-три рябины», «златовласые, замаранные ребятишки», старуха, которая «сидит подгорюнившись», избегающий «порядочного разговора» с барином ямщик, «тощий озимь», «полосатые версты» — все то, на что сейчас он отзывается рефреном «Какая скука!», со временем, вероятно, соединится для блудного сына в сознательном чувстве «родины». И тем не менее, вряд ли основательно предположение Тюпы, что Пушкин собирался написать повесть о раскаявшемся декабристе. Пример «Станционного смотрителя» показывает, насколько сложным мог оказаться контрапункт между историей библейского отрока и сопоставленной с ней судьбой пушкинского героя. Возвращение в «отеческое» лоно благонамеренного существования не единственный выход для юноши, втянутого в восстание Черниговского полка. Судьба И. И. Муравьева-Апостола и А. Д. Кузьмина показывает, что перед лицом дилеммы бесчестие или смерть молодой прапорщик мог выбрать самоубийство.

Осмысленный в контексте последующего творчества Пушкина вывод этот позволяет высказать некоторые догадки относительно дальнейшей судьбы замысла «Записок молодого человека».

Болдинской осенью 1830 г. на последней странице черновой рукописи «Гробовщика» Пушкин набросал перечень из пяти названий: «Гробовщик. Барышня крестьянка. Ст.‹анционный› смотритель. Самоубийца. Записки пожилого» (VIII, 581). Б. В. Томашевский, которому принадлежит приведенное чтение последнего из названий (зачеркнутого волнистой чертой и не поддающегося уверенной расшифровке), считал возможным, что за ним скрываются «Записки молодого человека»,[39] другими словами, что в момент составления перечня Пушкин предполагал осуществить замысел «Записок» в рамках задуманного сборника.

Наметив состав сборника, Пушкин остановился на теме «Смотрителя» как очередной, набросал левее списка план этой повести и, по-видимому, тогда же отметил названия «Барышня крестьянка» и «Самоубийца» вертикальными штрихами, которые означают, можно полагать, что после «Смотрителя» эти замыслы были на очереди. Когда же повесть о смотрителе была окончена, поэт еще раз вернулся к перечню, прямой чертой зачеркнул названия двух готовых повестей, а штрих перед пунктом «Самоубийца» перечеркнул горизонтальной черточкой. (Знак «+», которым принято передавать в печати образовавшийся значок, отвечает ему очень приблизительно.)

О замысле повести «Самоубийца» других сведений нет. Ю. Г. Оксман считал вероятным, что это название соответствует замыслу «Выстрела». Новые доводы в пользу его предположения выдвинул В. Э. Вацуро,[40] и все же думается, что приведен-

---

[39] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т., т. VI, с. 758, 790.

[40] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т., т. IV, с. 717. Ср.: Рус. литература, 1987, № 1, с. 78—82.

ные выше соображения позволяют высказать гипотезу относительно характера связи, существовавшей между созданием «Смотрителя» и отказом Пушкина от намерения включить в сборник повесть о самоубийце.

Как известно, в ходе работы над второй из болдинских повестей Пушкин решил использовать в ней уже существовавшее в тексте «Записок молодого человека» описание картинок с историей блудного сына. Новый замысел, усвоивший важнейшую художественную идею, которая определилась в экспозиции «Записок», был осуществлен в несколько дней. Зато «Записки» вместе с описанием картинок лишились основного нерва, на котором основывался замысел их сюжетного движения. Возможно, что Пушкин и пошел на это потому, что тема судьбы молодого человека, замешанного в восстании Черниговского полка и пришедшего к мысли о самоубийстве как единственном выходе из создавшегося положения, вряд ли была возможна в подцензурной печати 1830-х гг. Так или иначе, на ближайшее время это решило судьбу пушкинского замысла.

Столь же точно исторически приурочены и по тому же типу сопряжены с историей события другого фрагмента — «В начале 1812 г.», работа над которым оборвалась сразу после быстрой характеристики среды и места действия. Повествование ведется здесь от лица рассказчика, вспоминающего о случае, совершившемся в недавнем прошлом. Текст наброска оставляет непроясненной меру участия его в фабульных событиях, ясно только, что это человек, принадлежащий к среде, в которой должны были развернуться события, — к обществу молодых армейских офицеров и уездных дворян.

Наконец, к тому же времени Б. В. Томашевский отнес первый набросок биографии Петра Ивановича Д. (прообраз будущего И. П. Белкина),[41] автора «достойной некоторого внимания» (VIII, 581) рукописи. Жизнеописание его уже здесь облеклось в форму письма друга покойного. На этом основании Томашевский полагал, что замысел «Повестей Белкина» может быть предположительно датирован осенью 1829 г.[42]

Итак, после двух несходных опытов в большой повествовательной форме — «Арапа Петра Великого» и «Романа в письмах», после ряда фрагментов, в которых испытывались разные типы повествования, вплоть до рассказа, аналитически исследующего

---

[41] См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т., т. VI, с. 759. Основанием для этого вывода послужило изучение автографа (ПД № 161). Жизнеописание Петра Ивановича Д. предшествует в нем первому черновому варианту начальных строф путешествия Онегина (VI, 473—474). Перебеленный их текст Пушкин пометил в арзрумской тетради (ПД № 841) «2 октября» (VI, 476). Тем самым становится очевидным, что интересующий нас фрагмент возник не в селе Павловском одновременно с «Романом в письмах» (как писал Б. В. Томашевский), а еще до отъезда Пушкина в Тверскую губернию.

[42] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т., т. VI, с. 758.

современное общество, и сложного, порожденного этим обществом и вершащего над ним суд героя, Пушкин-прозаик на время отступает. Он начинает свой путь сызнова и притом с малой формы — новеллы, с жанра, которым некогда, в эпоху Возрождения, впервые заявила о себе европейская литературная проза. Только отказавшись от образа «исключительного» интеллектуального героя и овладев в «Повестях Белкина» простой и бесконечно сложной формой рассказа о незаметных людях и о событиях провинциальной, уездной жизни, Пушкин начинает отсюда новое движение к большому повествованию. В ходе этого движения он стремится решить задачу слияния «малой», личной истории героев и истории общества и страны, достигая ее решения с помощью иного метода и иных художественных средств, нежели те, которыми он располагал в работе над прозаическими замыслами конца 1820-х гг. Необходимым этапом на пути к «Дубровскому» и далее — к «Капитанской дочке» стали «Повести Белкина».



ПЕРВАЯ ПОВЕСТЬ
(«ГРОБОВЩИК»)

1

«Гробовщик» окончен в Болдине 9 сентября 1830 г. За ним с поразительной быстротой явились остальные повести Белкина: последняя по времени возникновения, «Метель», помечена в рукописи 20 октября. Но первой ласточкой оказался именно «Гробовщик», и это заставляет присмотреться к нему особенно внимательно. Пушкин и до осени 1830 г. не раз принимался за прозу, но неизменно охладевал к очередному замыслу. Видимо, в работе над «Гробовщиком» раскрылись некие внутренние возможности избранной на этот раз повествовательной формы, которые не только впервые привели к завершению начатого, но настолько увлекли поэта, что в короткое время оказался осуществленным и более широкий замысел — замысел сборника повестей.

Мы не знаем, когда и при каких обстоятельствах родилась и конкретизировалась идея «Гробовщика». Тем не менее очевидно, что некоторые реальные обстоятельства жизни Пушкина могли иметь влияние на выбор сюжета и героя повести и, более того, предопределили в какой-то мере присущую ей эмоциональную атмосферу.

20 августа, вскоре после приезда Пушкина в Москву и за десять дней до отъезда его в Болдино умер дядя его Василий Львович, и поэт принял на себя хлопоты по его похоронам. В. Л. Пушкин жил и умер на Басманной;[1] на Никитской же, по соседству с домом Гончаровых находилась, как мы знаем из письма поэта к невесте от 4 ноября (XIV, 120), лавка похоронных дел мастера Адрияна. Из Москвы Пушкин уехал не только под живым впечатлением похорон, но и удрученный столкновением с матерью невесты, которое побудило его вернуть Наталье

[1] См.: Пушкин. Письма / Под ред. Б. Л. Модзалевского. М.; Л., 1928, т. II, с. 443, 458—460. Согласно убедительной атрибуции Ю. И. Левиной, портрет В. Л. Пушкина набросан поэтом на рукописи «Гробовщика» (см.: *Левина Ю. И.* О рисунках Пушкина на рукописи «Гробовщика». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1977, с. 156—157).

Николаевне данное ею слово и поставить свою дальнейшую судьбу в зависимость от нового ее решения. Еще по пути в Болдино Пушкин узнал о надвигающейся холерной эпидемии, но в тогдашнем своем душевном состоянии пренебрег опасностью и продолжал путь (см.: XIV, 111—113, 127).

Отсутствием душевного спокойствия объясняется, быть может, и то, что по приезде в деревню Пушкин начал осеннюю страду с завершения и отделки ряда набросанных ранее вчерне стихов. 7-м сентября помечены беловые «Делибаша» (1829), «Аквилона» (1824), «Бесов» (1829); 8-м сентября — «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье») и «Новоселья» (черновики последних двух стихотворений не известны, но характер болдинских автографов и помета «1830 Москва» под текстом «Новоселья» не оставляют сомнения, что им предшествовали другие, не дошедшие до нас рукописи). В таких стихах, как «Бесы», «Элегия», «Новоселье», можно видеть своего рода проблемно-тематический и психологический контекст, бросающий свет на отдельные аспекты проблематики «Гробовщика», который писался в те самые дни и в том самом настроении, когда эти шедевры пушкинской лирики получали последнюю отделку.

Рекомендуя «просвещенному читателю» своего героя, Пушкин прежде всего отделяет себя от литературной традиции. «... Шекспир и Вальтер Скотт, — напоминает он, — оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностию сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу» (VIII, 89). Слова эти не только знакомят нас с мрачным, как его ремесло, Адрияном Прохоровым. Демонстративно отказываясь «следовать... примеру» славных своих предшественников, Пушкин в преобразованном виде сохраняет увлекавшую их «противоположность».[2] Упоминание о «веселых и шутливых» гробокопателях Шекспира и В. Скотта обретает функцию отрицательного сравнения, которое по контрасту подчеркивает истинную природу нрава «нашего гробовщика». Печальному, озабоченному похоронных дел мастеру заказаны веселость и шутливая непосредственность — черты, присвоенные в повести Пушкина сапожнику Шульцу и его гостям, немцам-ремесленникам.

Но художественный смысл напоминания об опыте авторов «Гамлета» и «Ламмермурской невесты» не ограничивается заложенными в нем возможностями характеристики героя, он более широк и глубже связан с общим замыслом «Гробовщика». Как справедливо писал, обобщая свои наблюдения, В. В. Виноградов, задача исследователя не сводится к тому, чтобы констатировать

---

[2] См. об этом: *Якубович Д. П.* Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина». — В кн.: Пушкин и его современники. Л., 1928, вып. XXXVII, с. 112.

литературный контакт: следует определить значение фразы (или мотива) «на ее родине, в контексте ее первоисточника — и затем понять, как это значение применено или изменено в стиле Пушкина».[3]

В «Гамлете» сцена на кладбище — своеобразная трагикомическая буффонада. Шекспировский клоун-«гробокопатель» одновременно противостоит трагическому герою и сопряжен с ним. Носитель народного сознания, он без устали «философствует», доходя до «последних вопросов» бытия, он состязается с Гамлетом в философских двусмысленностях и берет над ним верх. При этом Могильщик удивительным образом сходится с принцем датским в основных выводах о сущем. В то же время особую остроту реплики «гробокопателя» о скоротечности жизни человеческой и о ее превратностях обретают от того, что рассуждает он, не прерывая своей мрачной работы, что поет и грубо острословит клоун из глубины отверстой могилы. «Или этот молодец не чувствует, чем он занят, что он поет, роя могилу?» — вопрошает Гамлет. И (в ответ на реплику Горацио: «Привычка превратила это для него в самое простое дело») заключает: «Так всегда: рука, которая мало трудится, всего чувствительнее» (акт V, сцена I).[4] Могильщик Шекспира — воплощение народного здравого смысла, отточенного профессиональными размышлениями о жизни и смерти и в своей проницательности не уступающего культурному сознанию. И если на нас, как и на протагониста, веет жутью от той фамильярности, с которой судит он о смерти, то именно кладбищенский клоун, затрагивая один из важнейших аспектов философской проблематики трагедии, дает Гамлету понять, что можно погибнуть от двусмысленностей, а слова его о тех, кто «сгнил раньше смерти», перекликаясь с репликой Марцелла «Подгнило что-то в датском государстве» (акт I, сцена IV), обращают к сердцевине трагического конфликта.

В. Скотт, как отметил уже Д. П. Якубович,[5] не случайно избрал цитированный выше диалог Гамлета и Горацио эпиграфом к XXIV главе «Ламмермурской невесты». Вслед за Шекспиром Скотт сталкивает находящегося в тисках исторического времени и рокового предопределения Эдгара Рэвенсвуда с могильщиком, причем еще до встречи с ним герой слышит, что живет кладбищенский сторож подле «веселого дома, где часто бражничают и гуляют» и что «Смерть и хмель всегда были добрыми соседями» (глава XXIII). Сам же старик «весело» говорит Рэвенсвуду: «Меня кормят два ремесла ‹. . .› скрипка и заступ; прибыль и убыль рода человеческого» (глава XXIV). И привычку, уравнявшую для гробокопателя оба эти промысла, и простодушное стремление его к выгоде Рэвенсвуд наблюдает как носитель иной, выс-

---

[3] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941, с. 398.

[4] *Шекспир У.* Гамлет / Пер. М. Л. Лозинского. — В кн.: Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М., 1960, т. 6, с. 130—131.

[5] *Якубович Д. П.* Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина», с. 113—114.

шей культуры. Однако речи могильщика, доносящие до него суд «людской молвы», побуждают героя взглянуть на упадок своего рода с неожиданной стороны и с новой остротой ощутить тот нравственный тупик, в который завлекла его судьба. Народный здравый смысл и проницательность шекспировского «гробокопателя» дополнены в персонаже В. Скотта личным социальным опытом. Горькие и тяжко выстраданные упреки, которые бросает этот вассал Рэвенсвудов своим бывшим господам, переносят на них ответственность за жалкое нынешнее существование старика и колеблют поэтический ореол, окружающий историю обреченного рода.

И в «Гамлете», и в «Ламмермурской невесте» «гробокопатели» — фигуры эпизодические. Они судят мир и других персонажей с позиций народного сознания, внося новые грани в философскую и историческую проблематику обоих произведений, бросая неожиданный свет на центральные сюжетные их коллизии, на то «кольцо судьбы», которое стягивается вокруг главного, мыслящего и чувствующего героя, остающегося тем не менее во все время действия истинным средоточием интереса трагедии и романа.

Повесть Пушкина, как это видно из ее названия, — это повесть о гробовщике как таковом. Московский ремесленник Адриян Прохоров, его быт, его характер, его преходящие радости и неотвязные заботы оказываются в центре внимания автора. И если крошечный рассказ обретает внутреннюю перспективу, а его проблематика вбирает в себя темы общечеловеческой значимости, это происходит потому, что в своем гробовщике Пушкин видит человека, а в «малом» его мире улавливает отражение «вечного» и всеобщего. Поэт отказывается от подхода к «гробокопателю» как к некоему устойчивому, амбивалентному по своему смыслу символу, исторические корни которого уходят еще в дошекспировскую фольклорную и литературную традицию и который искони сочетает мотивы смерти и смеха, любви, новой жизни и уничтожения. Сквозь кору профессиональной привычки, сделавшей похоронный обряд обыденным для его героя занятием, Пушкин стремится проникнуть в мысли и чувства гробовщика, пытается угадать, что сокрыто в его душе.

В повесть вместились два дня из жизни Адрияна Прохорова. Зачин повествования, обстоятельно точный и размеренно спокойный, разом вводит читателя в существо происходящего и вовлекает его в мерный и тягучий, как движение похоронных дрог, темп и ритм существования героя. «Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом» (VIII, 89). Несмотря на спокойную уравновешенность, зачин этот оставляет смутное ощущение диссонанса, происходящего из совмещения понятий, которые принадлежат различным семантическим сферам: «пожитки» — быту с его житейской суетой, «похоронные

дроги» — печальному обряду, которому соседство жизни и смерти сообщает звучание высокого, отрешенного от мелочей земного существования ритуала. Противоречие это тут же и разрешается (в жизни гробовщика то и другое — приметы будничной повседневности), но и в снятом виде оно оставляет по себе чувство настороженности, которое сразу же находит новую пищу.

«Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось» (VIII, 89). После деловых хлопот зачина герой впервые предстает крупным планом, и является старый гробовщик перед читателем в тот момент, когда он оказался во власти смутных и неожиданно сложных душевных переживаний. «Это отсутствие радости удивляет самого Прохорова, — справедливо писал В. С. Узин. — Оно вовсе не связано с тоской по старому насиженному месту... причина коренится в чем-то другом. И вместе со старым гробовщиком мы вправе удивляться этим беспричинным его настроениям, таким странным в самый, казалось бы, торжественный момент его жизни. Но уже устроившись и расположившись в своем собственном доме, он не только не преодолевает своих грустных настроений; они продолжают осаждать его с большей силой. Они выступают наружу в виде печальных мыслей о похоронных нарядах, и все же в этих мыслях мы не находим объяснения тому странному факту, что безо всякой видимой причины ему не доставило радости новоселье в собственном доме».[6] По мысли В. С. Узина, это беспричинное отсутствие сердечной радости при виде «своего» «желтого домика» и явилось первым в той цепочке «разрозненных противочувствий», которые соединились в сновидении Прохорова.

Сложность душевных переживаний, которыми Пушкин наделил самого нехитрого из героев своих повестей, по-видимому, побуждает внести уточнение в справедливую во многих отношениях мысль А. В. Чичерина о двух стилях в повествовательной прозе Пушкина: «Стиль повестей Пушкина — одно; несколько иное — стиль пушкинского романа. Если язык романа нечаянно пробивается в повесть, то это нарушает ее характер, и это вторжение автором устраняется... Вычеркивается все, что нарушило бы строгую логику действенного повествования. Роман — дело совсем другое. То, что было бы „лишним" в повести, в романе оказывается в составе самого главного: размышления героев, детальный анализ чувства, обстоятельные предыстории, подробности человеческих отношений и пр.»[7] Случай с «Гробовщиком» — первой завершенной повестью Пушкина — интересен в этой связи вдвойне. Адриян Прохоров — не мыслитель и даже не деятель,

---

[6] *Узин В. С.* О повестях Белкина: Из комментариев читателя. Пб., 1924, с. 37—38.

[7] *Чичерин А. В.* Идеи и стиль. О природе поэтического слова. М., 1968, с. 144—145.

а простой мастеровой — не испытывает естественной радости при осуществлении своих желаний. Но этого мало: Пушкин сообщает герою способность взглянуть на себя со стороны и удивиться, не найдя в своем сердце радости. Забегая вперед, скажем, что эти размышления Адрияна и сопутствующее им углубление в анализ его переживаний в повести о гробовщике не исключение, а правило. Возникает вопрос, отразились ли в этом признаки формирования стиля повести, еще не устоявшегося и не отделившегося здесь вполне от стиля незавершенных, тяготеющих к форме романа фрагментов конца 1820-х гг., или индивидуальный замысел «Гробовщика» подчинил себе общий принцип, иначе говоря, стиль пушкинской повести, охарактеризованный А. В. Чичериным, мог варьироваться в зависимости от конкретной творческой задачи, которую ставил перед собою Пушкин.

Рассказав об осознанном самим героем противоречии между житейским его преуспеянием и неподобающим случаю настроением, Пушкин останавливается на уровне сознания гробовщика и не доискивается, чем вызвано это настроение. Отсюда возможность по-разному толковать причины смутных переживаний Адрияна и — соответственно — интерпретировать замысел Пушкина, для которого — и в этом сходятся все интерпретаторы повести — существенна эта психологическая сложность простого героя. В недавнее время С. Г. Бочаров так определил подоплеку «печальных размышлений» Прохорова: «Мы застаем героя повести в момент исполнения его давней мечты. Но это исполнение желаний — неполное, ибо переселяется гробовщик, оставляя на прежнем месте заботу, неразрешившуюся проблему <. . .> „около года находилась при смерти“, но так и не умерла <. . .> до отъезда Прохорова <купчиха Трюхина>. Таким образом, прошлое не завершено, и самыми первыми мыслями на новом месте он связан со старым местом <. . .> Итак, уже в экспозиции накопляется „скрытая семантика“, которая будет вскрываться ходом событий».[8] Думается, однако, что наиболее естественное объяснение душевного состояния Прохорова подсказывает восприятие «Гробовщика» в контексте других произведений болдинской осени 1830 г.

Мотив «непонятной грусти», которая тревожит человека при достижении результата многих усилий, использован Пушкиным в Болдине не однажды. В «анфологической эпиграмме» «Труд», которую связывают с окончанием «Евгения Онегина», этот мотив основной:

Миг вожделенный настал — окончен мой труд многолетний.
Тихо кладу я перо, тихо лампаду гашу.
Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?
Что ж не понятная грусть тайно тревожит ее?

(III, 841; первая беловая редакция)

[8] *Бочаров С. Г.* О смысле «Гробовщика» (К проблеме интерпретации произведения). — В кн.: Контекст. 1973: Литературно-теоретические исследования. М., 1974, с. 216—217.

Ощутив вместо «ожидаемых... восторгов» неясную тревогу, свершитель литературного подвига не останавливается на констатации психологического парадокса, но пытается разгадать причины непонятного явления. Заключительные четыре стиха и содержат поиски ответа на вопрос, поставленный в первых двух двустишиях первой редакции.

От «Труда» с его высоким элегическим раздумьем, носитель которого (лирическое «я» стихотворения) не отделен от поэта, принципиально отлична другая вариация интересующей нас темы. Речь идет о последних словах предисловия к «Истории села Горюхина»,[9] сочинитель которой, Иван Петрович Белкин, — литературный персонаж, отчетливо дистанцированный от Пушкина. В соответствии с пародийной формой исторического труда И. П. Белкина весь рассказ о путях его возникновения окрашен пушкинским юмором. История заброшенного села, родившаяся из желания «быть судиею, наблюдателем и пророком веков и народов» (VIII, 132), обстоятельства, сопутствовавшие ее замыслу и созданию, для добросердечного, но простодушного и недалекого повествователя — история великого свершения, и повествуется о ней в тонах возвышенных. Но вот «желанный труд» завершен. «Ныне, как некоторый мне подобный историк, коего имени я не запомню, — заключает И. П. Белкин, — окончa свой трудный подвиг, кладу перо и с грустию иду в мой сад размышлять о том, что мною совершено. Кажется и мне, что, написав Историю Горюхина, я уже не нужен миру, что долг мой исполнен и что пора мне опочить!» (VIII, 133).[10]

Ради полноты картины стоит вспомнить здесь и о других, более сложных отголосках того же мотива, прозвучавших в произведениях болдинской осени 1830 г. Речь идет о заключительных, L—LI строфах последней главы «Евгения Онегина», где в прощании с романом явственно слышатся элегические интонации, а причины грусти (в отличие от стихотворения «Труд», автор которого тревожно доискивается этих причин, вопрошая себя) предстают в обращенной форме ясных и продуманных ответов, а также о «Моцарте и Сальери», где интересующий нас мотив, оттесненный темой черного человека, решительно редуцирован, но следы его сохранились в словах Моцарта, которые следуют за его рассказом о заказчике «Реквиема»:

---

[9] «„Труд“ и параллельное ему место в „Истории села Горохина“ показывают, — характеризовал отмеченную им общность мотива Н. И. Черняев, — как мастерски умел Пушкин давать различное освещение одному и тому же психологическому явлению...» (*Черняев Н. И.* «История села Горохина». — В кн.: *Черняев Н. И.* Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, с. 545).

[10] Б. В. Томашевский установил, что тирадой Белкина-историка Пушкин «иронически реагировал» на «известные строки из <...> „Мемуаров“ [Гиббона], в которых говорится об окончании „Истории упадка и разрушения римской империи“». «Иным, более сочувственным откликом» поэта на слова Гиббона представлялось ученому стихотворение «Труд» (*Томашевский Б. В.* Заметки о Пушкине. 2. Белкин и Гиббон. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939, т. 4—5, с. 484—485).

...с той поры за мною
Не приходил мой черный человек;
А я и рад: мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem...

(VII, 131) [11]

Приобретение «желтого домика» — не труд художника. Адриян Прохоров — не Пушкин, не Моцарт и даже не Иван Петрович Белкин. Но и в «Гробовщике», и в антологическом стихотворении, и в «Истории» герои, столь несходные, сталкиваются со сходным неожиданным для них психологическим явлением, причем каждый из них осмысляет его согласно своему культурно-психологическому облику. Тонко организованная личность, творец в высшем значении этого слова, наблюдает парадоксальное состояние своей души и подвергает его анализу, облекая мысль в излюбленную форму поэзии древних. Простоватый, но одержимый влечением к литературным занятиям и стремлением приобщить свой труд к интеллектуальному опыту человечества И. П. Белкин улавливает свою «грусть» сквозь увеличивающую призму опыта «некоторого... историка» и осмысляет ее так, как повелевает избранный литературный образец. Гробовщик же Прохоров просто удивляется, не чувствуя в сердце радости при виде желтого домика, и спешит разогнать непонятные хмурые настроения в деловой суете новоселья.

«От ямщика до первого поэта, Мы все поем уныло». «Печалию согрета Гармония и наших муз и дев» (V, 87), — писал Пушкин месяц спустя в «Домике в Коломне». Обращает внимание это стремление автора «Гробовщика» перейти от различий, характеризующих облик представителей разных состояний, к той общности, которая связывает ямщика или русскую деву, вроде Параши, с «нашими музами», с первым поэтом. В «Домике в Коломне» Пушкин коснулся общности, сложившейся как следствие национальных судеб и сформированного этими судьбами национального характера. Издавна занимающий читателей и исследователей мотив «Гробовщика» и его вариации в произведениях болдинской осени привлекают внимание к законам душевной жизни, к общности психологических реакций, которые обнаруживает и первый поэт, и московский мастеровой, привлекают внимание к тому общечеловеческому, что отыскивает Пушкин в душе гробовщика Прохорова, и тем самым дают ключ к пушкинскому пониманию героя.

В соответствии с общим замыслом повести Пушкин приурочил ее действие к исключительному моменту в существовании Прохорова: хлопоты переезда выключили его из ритма повседневной жизни, в которой «все было заведено самым строгим по-

---

[11] Ср.: *Поддубная Р.* Творчество Пушкина болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл. Сентябрь. Статья вторая. — Studia rossica posnaniensia, zeszyt XIII — 1979. Poznań, 1980, с. 34—36.

рядком» (VIII, 89). Это «перерыв» в профессиональной деятельности гробовщика, он изображен вне своей цеховой работы, представлен в сфере быта, среди таких переживаний и размышлений, для которых привычный «строгий порядок» его жизни вряд ли оставляет место и время. Именно переживания и размышления героя образуют в небогатой внешними событиями повести опорные точки сюжетного движения, складываются в непрерывный ряд, который раскрывает свою сокровенную динамику и логику в сне Прохорова — этом, по определению В. С. Узина, «фокусе» «дневного сознания» гробовщика.[12] Не авторским характеристикам, а в первую очередь самораскрытию героя читатель обязан теми знаниями о внутреннем его мире, тем знакомством с историей жизни Адрияна, которыми наделяет его маленькая повесть.

2

Хотя в литературе о «Гробовщике» накоплено немало верных и тонких наблюдений, в ней уже давно установилось предвзятое отношение к герою повести. Эта предвзятость определила и общее истолкование смысла произведения.

Долгожданный переезд Адрияна Прохорова сопровождается, как мы видели, смутными, безрадостными чувствованиями. Обосновавшись на новом месте, за седьмой чашкой чая он пускается в «печальные размышления» о неминуемых расходах, которых требует его «дело», давно не обновлявшийся в стремлении сколотить «порядочную сумму» на покупку нового домика «запас гробовых нарядов». Все надежды на возмещение убытков связываются в сознании гробовщика с подрядом на похороны «старой купчихи Трюхиной, которая уже около года находилась при смерти». Но и тут переезд Прохорова на удаленную от Разгуляя Никитскую грозил смешать все расчеты старого мастерового: наследники могли сторговаться с ближайшим подрядчиком. Прервавшее течение этих мыслей появление Готлиба Шульца и беседа о торговых выгодах ремесел гробовщика и сапожника, в которой каждый из собеседников расчетливо толкует о прибыльности дела соседа и о невыгодах собственной профессии, привлекает внимание и к другому: ремесло Адрияна служит не живым, а мертвым. Назавтра, во время пирушки у сапожника подвыпивший будочник Юрко прямо предлагает гробовщику пить «за здоровье своих мертвецов». Во сне, у гроба Трюхиной Прохоров перемигивается с приказчиком, явно стакнувшись с ним к невыгоде наследника, и наконец попадает в объятия Курилкина — первого обманутого им клиента.

Все эти детали, собранные воедино, служат исследователям обвинительным актом против Адрияна Прохорова. Уже Н. И. Черняев нашел, что герой повести «плебей и кулак»;

[12] *Узин В. С.* О повестях Белкина, с. 38.

Б. Вальбе заключил, что «приобретательство — главная пружина этого рассказа», в котором «товарные интересы поглощают все остальные»; для А. Г. Гукасовой гробовщик — это тот, кто, чтобы жить, должен желать смерти других, и его, торгаша и барышника, «невозможно ни наставить, ни проучить».[13] «Повесть Пушкина — повесть о человеке, торгующем смертью, связанном с людьми враждою к ним», — пишет Н. Я. Берковский, произнося грозный приговор Адрияну Прохорову. «Он ведет свою войну с городом <...> роль его в том, чтобы быть врагом города <...> Чужая смерть — его личный доход <...> извращенные его отношения к близким предустановлены».[14] В интерпретации новейшего истолкователя повести С. Г. Бочарова Адриян выпадает «из круговой поруки естественных человеческих связей»: «Праздник гробовщика обусловлен смертью живого человека, а пожелание мертвецам здоровья есть пожелание смерти живым».[15] Достаточно, однако, вчитаться в текст пушкинской повести, чтобы увидеть несправедливость этого обвинительного заключения.

Адриян — простой московский ремесленник, и это «налагает» на него «различные узы», ибо «ремесленник», как писал Пушкин, определяя болдинской осенью 1830 г. положение различных сословий, зависит «от числа требователей торговых, от мастеров и покупателей» (XII, 205). Как всякий ремесленник, гробовщик непрочь при случае сплутовать, но отнюдь не призывает смерть на головы своих потенциальных клиентов. Прохоров отделен Пушкиным от наследников, имеющих «удовольствие» нуждаться в услугах похоронных дел мастера, отделен он и от купцов, которые, «как вороны, почуя мертвое тело» (VIII, 92), толпятся у ворот покойницы Трюхиной. Запрашивая с тех, кто побогаче, «за свои произведения преувеличенную цену», гробовщик в других случаях терпит на подряде убыток, а то и «даром» отдает гроб «нищему бедняку». На известном рисунке Пушкина, изображающем сцену чаепития, Адриян представлен степенным, исполненным ритуального спокойствия и неторопливого достоинства третьесословным горожанином. Самая угрюмая сосредоточенность, отличающая русского мастерового от веселого и комически добродушного сапожника-немца, может быть понята не только как следствие мрачного его ремесла, но и как исконная черта характера, вспоенная теми же источниками национальной жизни, что и «семейная» унылость, которая роднит, по Пушкину, напевы ямщика и первого поэта России.

---

[13] *Черняев Н. И.* О сродстве «Каменного гостя» с «Гробовщиком» и «Медным всадником». — В кн.: *Черняев Н. И.* Критические статьи и заметки о Пушкине, с. 86; *Вальбе Б.* «Повести Белкина». — Лит. учеба, 1934, № 6, с. 49, 50; *Гукасова А. Г.* «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949, с. 37, 42.

[14] *Берковский Н.* О «Повестях Белкина». (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма). — В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.; Л., 1960, с. 156, 155—156.

[15] *Бочаров С. Г.* О смысле «Гробовщика», с. 218, 225.

Превращая обычного мужика-мастерового в противостоящего живой жизни вампира (или в исчадие торгового капитализма), интерпретаторы пушкинской повести незаметно для себя присоединяются к «басурманам», безвинно осмеявшим старого гробовщика и его ремесло. И слова «пьяного и сердитого» Прохорова: «Что ж это, в самом деле <...> чем ремесло мое нечестнее прочих? разве гробовщик брат палачу? чему смеются басурмане? разве гробовщик гаэр святочный?» (VIII, 92) — отповедь не только подгулявшим гостям Готлиба Шульца, но и большинству истолкователей повести.

«Позволяется и нужно нападать на пороки и слабости каждого сословия. Но смеяться над сословием потому только, что оно такое-то сословие, а не другое, не хорошо и не позволительно» (XI, 173). Эта мысль Пушкина, высказанная той же болдинской осенью 1830 г., спустя несколько недель после создания «Гробовщика», приложима и к Адрияну Прохорову, хотя в повести речь идет не о сословии, а о ремесле «гробокопателя» [16] и о праве гробовщика на уважение к нему самому и к его мрачной профессии.

3

Д. П. Якубович увидел в «Гробовщике» первый опыт «создания новеллы профессиональной, цеховой, с героем — мелким ремесленником».[17] Такое истолкование историко-литературного смысла повести, получившее развитие в последующих ее интерпретациях, требует серьезных коррективов.

И до Пушкина русские писатели XVIII—начала XIX в. не раз обращались к герою из простонародья. Сам Пушкин в «Евгении Онегине» вспоминает майковского «Елисея». Наряду с комической, бурлескной линией в изображении героя из социальных низов, в конце XVIII в. складывается другая, охарактеризованная В. В. Гиппиусом в связи с «Гробовщиком» линия сентиментально моралистического изображения «разумно мыслящих и высоконравственных крестьян и ремесленников»,[18] которых литература рекомендует в качестве образца для подражания. Наконец в самом «Гробовщике» один из персонажей повести, будочник Юрко сопоставлен с «почталионом Погорельского». Но в «Лафертовской маковнице» (1825) мелкий московский люд предстает по преимуществу в зеркале его поэтического

[16] Впрочем, по данным «Словаря языка Пушкина», в пушкинском употреблении слово «сословие» означает не только общественные группы, но и группы, выделенные по роду занятий, по профессиональному признаку. Болдинской осенью 1830 г. в «Станционном смотрителе» Пушкин писал о «сословии станционных смотрителей» (VIII, 98), а в «Истории села Горюхина» — о «ссловии ямщиков» (VIII, 128).

[17] *Якубович Д. П.* Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина», с. 117.

[18] *Гиппиус В. В.* «Повести Белкина». — В кн.: *Гиппиус В. В.* От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966, с. 14.

мировосприятия, и недаром в фантастике Погорельского Пушкина более всего восхищали пластическая образность и простодушный комизм. Новую струю в повествование о третьесословном человеке внесли М. П. Погодин и Н. А. Полевой, связанные с этой средой происхождением и наблюдавшие ее изнутри. Их герой — жертва сословного неравенства или невежества и предрассудков своих близких.

Своеобразие «Гробовщика» на фоне этой, достаточно усложнившейся к 1830 г. традиции, как справедливо отметил В. В. Гиппиус, «прежде всего в тоне трезвой простоты, в полном снятии всякой морализации».[19]

«Драм‹атический› поэт — беспристрастный, как судьба ‹..› — писал Пушкин в исходе болдинской осени 1830 г., — не должен ‹...› хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно ‹...› говорить в трагедии, — но люди минувших дней, [их] умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине» (XI, 181). Это суждение, высказанное в связи с анализом народной драмы Погодина, в понимании Пушкина характеризовало задачи не только драмы, но и эпоса, относилось к изображению не одного прошлого, но и современности. Заставить говорить Адрияна Прохорова, его ум, его предрассудки, не обвиняя и не оправдывая героя, не подсказывая ему ни собственных мнений, ни речей, — вот творческая задача, которая ощущается за коллизиями «Гробовщика». Повествователь не навязчиво, но последовательно отделяет себя от героя. Обращена повесть к «просвещенному читателю», интеллектуальный и нравственный кругозор повествователя несоизмерим с интеллектуальным и нравственным кругозором старого гробовщика и — шире — среды московских ремесленников, которой принадлежит герой. Умный, внимательный наблюдатель с любознательностью свежего, пришедшего со стороны человека (где уж «приказчику Б. В.»!) всматривается в Адрияна, в его быт, в людей, которые окружают героя. Одно вызывает у него добродушную насмешку, другое побуждает к раздумью, непривычная среда осмысляется через посредство более сложных, но зато и более привычных реалий и понятий, неизвестных старому гробовщику, но близких для повествователя и читателя с их культурным опытом.

Уже «вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: „здесь продаются и обиваются гробы простые и крашеные, также отдаются на прокат и починяются старые“» (VIII, 89), — вывеска, абсурдная в своем наивном простодушии («гробы... отдаются на прокат и починяются»),[20] наряду с текстом, то ли бездумно заимствованным, то

[19] Там же, с. 15.

[20] Как заметил Д. П. Якубович, и автограф, и окончательный текст «Гробовщика» говорят об особом тщании, с которым Пушкин отделывал

ли по незнанию грамоты и просто скопированным с рекламы какого-то другого ремесленника, товар которого служит живому клиенту, также механически хранит в себе античный мотив, не воспринимаемый Прохоровым, но внятный для автора и читателей повести.[21] Нрав своего невеселого героя повествователь уясняет себе, сопоставляя Адрияна с персонажами Шекспира и Вальтера Скотта, опять-таки неведомыми гробовщику и хорошо известными «просвещенному читателю». «Фран-масонскими» ударами в дверь возвещает о своем появлении Готлиб Шульц, читателю же это ироническое определение, тоже не сразу найденное Пушкиным,[22] говорит о доверительности, которая сопровождает первое же знакомство московских мастеровых, о той простоте, какая существует в отношениях между ремесленни-

---

эту деталь. Достигнутый поэтом эффект исследователь видел в том, что «позднейший контраст с Амуром и едва ли не прямо юмористическая кода <...> подчеркуты, как некая игра понятиями, продолжающая центральную сюжетную линию, намеченную концепцией Вальтер Скотта» (*Якубович Д. П.* Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина», с. 113). Амур «у гробового входа» — отзвук древних синкретических представлений о жизни и смерти, уловленных Пушкиным то ли через посредство Шекспира и Вальтера Скотта, то ли через какие-то другие звенья традиции, которую преломили они в своем творчестве. Нам важно подчеркнуть здесь иное. Оксюморон «дородный Амур» способствует тому, что вывеска в целом остраняется и предстает перед читателем как колоритная деталь торгово-мещанской Москвы, как плод умения другого ремесленника — живописца.

[21] Мотив этот получил распространение в надгробных памятниках и проник в знаки цеховых ремесел, ведающих обрядом похорон, после известной полемики, посвященной античным представлениям о смерти. Истоком этой полемики стало одно из положений «Лаокоона» Лессинга (1766), тремя годами позднее развитое в его сочинении «Как древние изображали смерть». В споре с X. А. Клотцем Лессинг доказал, что в античности эмблемой смерти был не скелет, как в средневековом христианском искусстве, а двойник сна — юный крылатый гений с опрокинутым светильником. Вскрытая на этом материале противоположность античной и средневековой мифологии была поэтически воспринята Ф. Шиллером, а для Гердера, Гете и Гегеля послужила толчком к развитию исторического взгляда на античность (см.: *Фридлендер Г.* Лессинг: Очерк творчества. М., 1957, с. 154—156). Ср. также выявленный Р. Ю. Данилевским (см.: Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967, с. 302; Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972, с. 16) отголосок этих споров в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина, где в описании виденной в Страсбурге гробницы Мориса Саксонского работы Пигаля есть такие слова: «Смерть в образе скелета, одетого мантиею, была мне противна. Древние не так изображали ее» (*Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Повести. М., 1980, с. 147—148). О широкой известности этого мотива (ср. в пушкинском послании 1816 г. «К Жуковскому»: «С потухшим факелом, с недвижными крылами К вам Озерова дух взывает» — I, 197) говорит ссылка на эссе Лессинга в переведенной Кошанским «Ручной книге древней классической словесности» И. И. Эшенбурга (СПб., 1817, т. 2, с. 97). Кочуя с вывески на вывеску, уступая то неумелой кисти, то произвольным ассоциациям живописца, гений смерти и превратился в «дородного Амура», став, вместе с текстом адрияновой вывески, мишенью пушкинской иронии.

[22] См.: *Бочаров С. Г.* О смысле «Гробовщика», с. 213.

ками, связанными родственной общностью трудов и забот в род «фран-масонского» братства. И для рассказчика, и для его аудитории равно привычно улыбнуться при звуках «того наречия», на коем изъясняется немец-сапожник. Не может воспитанный на образцах вкуса истинно европейского повествователь не усмехнуться и при виде Дарьи с Акулиной, расставшихся с русской одеждой бабушек своих ради «желтых шляпок и красных башмаков», которыми они и щеголяют в торжественных случаях, не смущаясь немыслимой цветовой какофонией. Тому же «просвещенному читателю», помимо неумудренных чтением персонажей повести, адресовано и приглашение сопоставить картину шествующих в гости Адрияна и его дочерей с «обычаем, принятым нынешними романистами» (VIII, 91).

Остраняющими, дистанцирующими приемами сопровождается и рассказ об обществе, собравшемся у Готлиба Шульца. Повествователь вновь и вновь подчеркивает замкнутость этого мирка, родственную, почти домашнюю близость, связывающую отдельных его сочленов. След, который большая история, «гроза двенадцатого года» оставила в жизни будочника Юрко, — новая будка, «серинькая с белыми колонками дорического ордена», явившаяся на месте «желтой», истребленной московским пожаром. Заметим, что как Адриян Прохоров не читал Шекспира и Вальтера Скотта, так и Юрко не слыхивал об архитектурных стилях. В повесть дорические колонки, тоже не сразу точно определенные (см. VIII, 629), вошли как знамение времени (московский послепожарный ампир), как знак, достаточно красноречивый, рождающий в сознании читателя и повествователя дополнительные ассоциации. Другой ассоциативный ряд влечет за собой емкая, поистине лапидарная формула, представляющая читателю того же Юрко: «Из русских чиновников был один буточник, чухонец Юрко» (VIII, 91). Для человека, знакомого с внутренней политикой России в XVIII—начале XIX в., иронический заряд этих слов был ясен без комментария, как ясно и другое: адресат авторской иронии конечно же не смиренный будочник, шутливо остраненный в символической своей незыблемости, а те, чьей волей множество важных государственных должностей отдавалось в России «басурманам». Рассказывая о дружеской пирушке ремесленников и об ее участниках, повествователь с улыбкой подмечает в облике своих персонажей следы их профессиональных занятий. Он прибегает к методу цитатных характеристик, и снова цитаты из «Дуры Пахомовны» А. Е. Измайлова или из комедии Я. Б. Княжнина «Хвастун» взывают к литературной осведомленности читателя и, пробуждая в его сознании дополнительные образы и представления, обогащают беглые зарисовки гостей Шульца чертами типов, известных литературной традиции.

Как видим, повествователь через голову смиренного своего героя переговаривается с читателем, с которым он связан общностью культурного опыта. По ходу рассказа об Адрияне

Прохорове и мирке ремесленников, вовлекающих героя в свой «фран-масонский» круг, он размышляет и сопоставляет, и эти вспышки авторской активности при всем своем лаконизме бросают всякий раз неожиданный свет на персонажей повести, раскрывая те их сословные и человеческие приметы, которые не находят непосредственного выражения в фабульных событиях. Повествовательная структура повести являет нечто родственное структуре романа в стихах, где «роман героев» (определение С. Г. Бочарова) погружен в стихию исторической и культурной жизни, находящую выход в системе лирических отступлений. Однако тип героя повести, принадлежащего к дистанцированной от повествователя и читателя среде, конкретные формы его существования и сознания предопределяют и формы контакта его «малого» мира с миром «большой» жизни, с национальной историей и с образами недоступной ему культуры.

Таким образом, в «Гробовщике» Пушкин переносит в прозу и — соответственно масштабу новеллы и типу героя — транспонирует те прицпипы повествования, которые сложились в работе над поэмами и «Евгением Онегиным». Подобно автору «Онегина», бытописатель Адрияна Прохорова то повествует о своем герое, то обращается к читателю. Именно отступления рассказчика, его переходы от «малого» мира к «большому» создают вокруг героя повести чуждую его характеру и духу его ремесла игровую стихию,[23] где сложно переплетается смешное и серьезное. Напомним, что еще одну вариацию, родственную этой повествовательной системе, являет «шутливая» стихотворная повесть «Домик в Коломне», возникшая той же болдинской осенью 1830 г., месяц спустя после «Гробовщика».

Игровая стихия повести многообразна. Она включает и спор с «новейшими романистами», и сатирико-публицистический намек, но есть в ней и более теплая, юмористическая струя, окрашивающая описание бытового уклада старого гробовщика, и не его одного, но всего специфического и замкнутого, далекого от исторических бурь мирка московских немцев-ремесленников, которых общность насущных забот и житейских перипетий сплотила и связала круговой порукой. Воспринимая отдельные черты мещанского уклада свежим взглядом на фоне иных, привычных ему и читателю форм общежития, повествователь посмеивается над ним, но в то же время без аристократического высокомерия вникает в заботы, радости и печали ремесленного люда.

Есть в «Гробовщике» и комизм другого рода. Его истоки коренятся в глубинах профессионального опыта героя: товар Адрияна назначен мертвецу, клиент гробовщика — покойник,

---

[23] «У Шекспира могильщик сам —субъект философского юмора, который содержит в себе его тема; пушкинский гробовщик совсем не остроумен, — справедливо заключает С. Г. Бочаров. — Но тем более остроумен рассказ о нем, и повествователь, ведущий рассказ <...> сам гробовщик никак не является субъектом, а только объектом остроумного повествования» (*Бочаров С. Г.* О смысле «Гробовщика», с. 212—213).

который, выступая в качестве покупателя, обретает активность, подобающую всякому клиенту. На почве этой парадоксальной активности покойника вырастают каламбуры, которыми обмениваются при первой встрече Прохоров и Шульц, вряд ли (в отличие от повествователя) претендуя на остроумие, настолько формулы «мертвый <...> живет», «мертвец <...> берет» точны в передаче объективного парадокса торговли гробами. В повести о гробовщике метафора эта, сложно реализованная в последующем развитии сюжета, оказывается своеобразным отражением сознания героя, для которого в ней нет игры понятий, а лишь закреплена привычная связь вещей. Как верно заметил С. Г. Бочаров, «в каламбурах сапожника и гробовщика и завязывается... „каламбур" пушкинской повести... ибо в способе выражения, к которому прибегают беседующие, скрывается завязь и будущего сюжетного парадокса повести», с характерным для нее «единым фабульным рядом реальных и фантастических фактов».[24] Иначе сформулировала ту же мысль о связи сюжетного развития «Гробовщика» с метафорической игрой Р. Н. Поддубная, сделавшая акцент на «постепенном перерастании многократно обыгранного оксюморона „мертвый живет" в событийный ряд повести» и связавшая с этим явлением «скрытый параллелизм явных и не-явных происшествий»,[25] который, как показал В. В. Виноградов,[26] определяет важнейшую особенность повествовательной структуры «Гробовщика».

Но в повести ощутим и еще один, если можно так выразиться, «встречный» метафорический комплекс.

С ранних лицейских лет у Пушкина, наряду с употреблением слова «новоселье» в прямом его значении, слово это встречается в другом, метафорическом смысле, означая смерть, переселение на тот свет. Метафора эта, достаточно распространенная в литературном обиходе XVIII—начала XIX в., имеет архаические, фольклорные истоки. В юношеском послании к «Н. Г. Ломоносову» (1814) «новоселье» в этом втором, переносном смысле традиционно соседствует у Пушкина с «любовью» и «весельем»:

Когда ж пойду на новоселье
(Заснуть ведь общий всем удел),
Скажи: «дай бог ему веселье!
Он в жизни хоть любить умел».

(I, 76)

В 1817 г., в послании «Кривцову»:

Не пугай нас, милый друг,
Гроба близким новосельем...

(II, 50)

---

[24] Там же, с. 214—215.

[25] *Поддубная Р.* Творчество Пушкина болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл. Сентябрь. Статья первая. — Studia rossica posnaniensia, zeszyt XII — 1979. Poznań. 1980, с. 15—16.

[26] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина, с. 461 и сл.

Что восприятие мотива новоселья в переносном смысле было для Пушкина устойчивым, что эта метафора со временем обнаружила тенденцию к распространению, а ее семантический контекст мог строиться на игре обоими значениями слова «новоселье», говорит текст «Бородинской годовщины» (1831). Стихи

Но долог будет сон гостей
На тесном, хладном новоселье,
Под злаком северных полей!

(III, 273)

интересны для нас и в другом отношении: мотив смертного новоселья объединен в них еще с одним традиционным поэтическим уподоблением смерти — сном.

Аналогичная метафора скрыто присутствует в фабульных перипетиях «Гробовщика». Недаром Адриян Прохоров перевозит пожитки на похоронных дрогах,[27] справляет новоселье в обществе «покойников православных» и держит (хотя и во сне) ответ за свои земные дела — добрые и злые. Разумеется, для событийной канвы повести главным является основное, прямое значение слова и мотива, то, которое развертывается в антологически окрашенном стихотворении «Новоселье», перебеленном накануне дня, когда был завершен «Гробовщик». Но для проникновения во внутренний смысл происшествия из жизни Адрияна Прохорова, для постижения основы столь существенной для повести игровой стихии развитие мотива новоселья в метафорической его ипостаси имеет, думается, чрезвычайное значение.

Надо подчеркнуть, что метафорическая тема, о которой идет речь, это не иносказание, не аллегория. Развитие метафоры *новоселье — смерть* оказывается незримой основой сюжетного развития повести, связывая обе ее части, явь и сон, в единый событийный ряд. При этом контрапункт между темами смертного и земного новоселья очень сложен. Не все звенья событийной цепи сопряжены с подспудным движением метафорического мотива. Он прослеживается лишь в опорных точках фабулы, сон же оказывается равно значительным и в череде событий повести и в развертывании метафорических ассоциаций.

И оксюморон «*мертвый* <...> *живет*», и метафора *смерть — новоселье* по-новому, иначе, чем в романтической балладе или в фантастической повести, осуществляют связь «текущей действительности» (выражение Ф. М. Достоевского) с миром предания, с размышлением о высших вопросах человеческого бытия и нравственности. В свете этого более многозначительным оказывается и предпосланный «Гробовщику» эпиграф из знаменитой оды Г. Р. Державина «Водопад». Стихи, избранные для эпиграфа, заключают столь характерный для Державина смелый поэтический контраст обычного, повседневного («каждый день») и высшего, космического («седины <...> вселенной»). В «Гро-

[27] В первом слое автографа было: «на дрожки без рессор» (VIII, 624).

бовщике» сходная поэтическая идея реализована с дерзкой гениальностью.

Впервые в своей практике прозаика Пушкин вводит в рассказ о частном происшествии мотивы, которые до этого разрабатывались стихотворными жанрами или (у сентименталистов) жанром лирической медитации в прозе, и к тому же (особая смелость!) он вносит их в повесть о человеке неразвитого сознания. То, что в повествовательных набросках конца 1820-х гг. не сливалось воедино — мир фабульных происшествий и мир авторской мысли, вскрывающей сокровенный смысл простейших житейских коллизий, — в «Гробовщике» образовало нераздельное целое. Адриян Прохоров предстал и в своих каждодневных трудах и мыслях, и в свете всего своего жизненного пути, и перед лицом вечности. Соответственно жизнь и смерть обрели в повести множество ликов. Смерть является и в облике «дородного Амура с опрокинутым факелом в руке», и в гробах — торговых произведениях героя, уравненных в его глазах с предметами вседневного обихода, и как тема простодушной шутки и пьяной насмешки, и в отражении скорбного ритуала прощания с покойником с сопутствующей ему деловой суетой похоронных дел мастера. А в венчающем повесть сне Адрияна она устрашает картинами тления и распада и неумолимо возникающими из них «грозными вопросами морали» (выражение А. А. Ахматовой).[28]

Как ни привык Адриян к мрачному своему ремеслу, его неразвитое сознание по-своему отзывается на весь широкий круг явлений, открывающихся на грани жизни и смерти. Могильщики Шекспира и В. Скотта философствуют, обсуждая и осуждая *других* с позиций народной этики, но о *себе* и *своих* отношениях к миру других людей размышляют Гамлет или Эдгар Рэвенсвуд. У Пушкина же старый гробовщик оказывается перед вопросом о «честности» *своего* ремесла и *своей* жизни и сам судит себя судом совести, принимающим формы, доступные его сознанию.

Повествователь дистанцирует себя от героя, но его голос не заглушает голоса Адрияна. Особый художественный такт Пушкина проявился в том, что и мера «чрезвычайного», «исключительного» происшествия, и формы пробуждающегося, ищущего и не находящего исхода самосознания Прохорова определены истинным масштабом самого героя — человека, которого жизнь приучила больше делать, чем думать, которому внове самая мысль об отношениях, в какие ставит его характер ремесла к миру живых людей. Темное сознание Прохорова не в силах наяву разрешить явившихся вдруг вопросов, не в силах оно и постигнуть сути происходящего во сне, но самый характер сна — показатель той работы, которую силится совершить его негибкий ум. И как фабула сонного видения порождена чередой дневных впечатлений героя, так его реалии определены кругом доступных ему представлений.

---

[28] Ахматова Анна. О Пушкине: Статьи и заметки. Л., 1977, с. 91.

Тот древний народно-поэтический синкретизм жизни, смерти, новой жизни, преемственную связь с которым мы ощущаем в образах «гробокопателей» Шекспира и Вальтера Скотта, у Пушкина не утрачен вовсе, а сохранен в рассредоточенном, растворенном в формах реальной жизни виде. Недаром в повествовании о гробовщике свадьба[29] соседствует с похоронами, а освободившись из смертных объятий Курилкина, Адриян «весело» торопит семейное чаепитие и зовет дочерей.

Смысл повести Пушкина в том, что скромный ее герой не исчерпывается своим ремеслом, что в гробовщике он прозревает человека. Поэтому элементы «новеллы... цеховой» не определяют ни существа пушкинского замысла, ни историко-литературного значения «Гробовщика», хотя ремесло героя не только сообщает живые, неповторимые краски встающим перед Адрияном нравственным вопросам, не только заостряет их в атмосфере «пограничной ситуации», но и незримо формирует повествовательную структуру повести.

4

В недавнее время С. Г. Бочаров напомнил о старой работе Б. М. Эйхенбаума и тем самым заострил внимание на противоречии, присущем сюжетно-фабульной ткани «Гробовщика». Б. М. Эйхенбаум заметил, что «развязка [«Гробовщика»] возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает ее». Другими словами, в «Гробовщике» «не произошло ровно ничего», «повесть разрешается в ничто».[30] Это положение верно характеризует течение и итог фабульных событий повести, но не ее сюжет в полном его смысловом объеме.

Классической новелле, сложившейся в литературе эпохи Возрождения, была свойственна внешняя, событийная динамика. Ее необходимая принадлежность — чрезвычайное, или, по выражению Пушкина, «необыкновенное, странное происшедствие» (XI, 178). Такого исключительного в собственном смысле слова события в первой новелле Пушкина нет. Ее герой — ничем не примечательный гробовых дел мастер, и жизнь Прохорова, заведенная «самым строгим порядком», не оставляет места для чрезвычайного и исключительного. Потому-то переезд с Басманной на Никитскую требует от него полного напряжения сил, сопряжен с долгими ожиданиями и разрастается в сознании самого

---

[29] Речь идет о предшествующей сцене похорон Трюхиной серебряной свадьбе Готлиба Шульца, и снова следует подчеркнуть, что в этом месте, как и в большинстве семантически значимых узлов повести, окончательный текст сложился как результат творческого поиска; в первоначальном слое автографа слова Шульца читались: «Завтра исполнится 25 лет тому как я приехал из Минхена в Москву» (VIII, 627).

[30] *Эйхенбаум Б. М.* Проблемы поэтики Пушкина. — В кн.: *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924, с. 167. См. также: *Бочаров С. Г.* О смысле «Гробовщика», с. 202 и сл.

Адрияна Прохорова в событие чрезвычайной значимости. И прощание с обжитой «ветхой лачужкой», и хлопоты устройства на новом месте, и знакомство с новыми соседями выходят за пределы привычного круга трудов и дней скромного героя. Но этот сломанный порядок жизни оборачивается в повести другим событийным рядом, и складывается этот второй ряд из событий, совершающихся в сознании Прохорова.

Очутившись в новой среде, Адриян прежде всего оказывается предметом суждения для других людей, для новых своих соседей. Его печальная профессия сначала, в беседе с Шульцем, обнаруживает свою специфику в ряду других ремесел, а затем, на пирушке у соседа, становится поводом для пьяного смеха, который затрагивает не только профессиональную честь Адрияна, но и его личное, человеческое достоинство. Вместе с чувством обиды это невольное оскорбление рождает в сознании героя гневные, недоуменные вопросы: заподозрили честность его дела, но ведь он не брат палачу, несущему смерть живому человеку и отвергаемому миром живых; над ним смеются, но разве свершитель похоронного обряда гаер святочный? Жизнь не приучила Прохорова ясно и отчетливо мыслить о себе и о своем отношении к миру других людей, он не может даже в сознании своем отстоять себя и свою невеселую профессию от нежданных обидчиков. Потому-то ответная реакция «сердитого и пьяного» героя на обиду облекается в форму сна, в котором Адриян судит себя и свое ремесло и одновременно решает нешуточные вопросы, возбужденные в непросветленном его мозгу смешливыми гостями Готлиба Шульца.[31] Вот почему функция сна в «Гробовщике» иная, нежели в «Евгении Онегине» или в «Капитанской дочке». Сон Адрияна не иносказание и не вещее пророчество о будущем. Он соткан из впечатлений реальной жизни сновидца и представляет разом своего рода откровенную исповедь гробовщика о его греховных помыслах и поступках и его конечное оправдание перед собой и людьми.

Еще Н. И. Черняев подметил общность фабульного мотива, который связывает «Гробовщика» с написанным той же болдинской осенью 1830 г. «Каменным гостем». Как Адриян зовет на новоселье своих клиентов — погребенных его стараниями «мертвецов православных», так Дон Гуан приглашает на ужин статую покойного Командора. Причем в обоих случаях приглашение не

---

[31] Мотив растревоженной «басурманами» совести гробовщика обнаруживает при этом нечто общее с душевным смятением, во власти которого оказывается герой написанного Пушкиным в 1835 г. «Странника» — человек, по уровню самосознания и по культурно-психологическому облику несходный с Адрияном:

Я осужден на смерть и позван в суд загробный —
И вот о чем крушусь: к суду я не готов,
И смерть меня страшит.

(III, 392—393)

остается втуне, но итог встречи Дон Гуана с Командором и Прохорова с его многочисленными гостями неодинаков. Из этого наблюдения не раз, начиная с того же Н. И. Черняева, делали вывод о пародийном переосмыслении и снижении трагического мотива в повести о московском гробовщике. Думается, что дело обстоит и проще и сложнее.

Командор — жертва Дон Гуана. Лишив его жизни, счастливый соперник посягает теперь на высшую ценность, покуда еще сохраненную Командором, — на верность Доны Анны. Приглашая Командора на ужин, Дон Гуан движим желанием превратить его в свидетеля своего торжества, нанося поверженному противнику последнее оскорбление, которое для гордого испанца хуже смерти. В вызове Дон Гуана звучит дьявольская насмешка, отвержение освященных веками нравственных законов и традиций.

Статую Командора призывает торжествующий Дон Гуан. Адриян Прохоров сзывает мертвецов на пир в состоянии тяжкой обиды на осмеявших его «басурманов». Он видит в бывших клиентах не поверженных врагов своих, а благодетелей и ищет у тех, кто на себе испытал «честность» его ремесла и собственные его деловые качества, поддержки и понимания, подтверждения тому, что гробовщик не «брат палачу» и не площадной шут. При всем несходстве в образной разработке мотива, подчиненного в обоих случаях требованиям жанра, пришельцы из загробного мира там и тут вершат суд над героем, несут ответ на некие коренные вопросы бытия.

5

Итак, в событийном, фабульном ряду «Гробовщика» нет чрезвычайного в собственном смысле слова происшествия; то, что заслуживает в повести этого названия, не явь, а сон. Те же самые встречи и разговоры, которые наяву рождают в темном сознании героя смутные и неясные образы, отзываются и в сонном его видении, где они складываются, однако, в стройные картины,[32] вырастающие из впечатлений повседневной реальности Прохорова. Чудо ли, что профессионалу-гробовщику снятся «мертвецы православные»? Невероятное во сне не «честна́я компания», восставшая из гробов по зову Адрияна, а оживающее сознание Прохорова; развертывающаяся во сне панорама профессиональной его деятельности неожиданно оборачивается для сно-

---

[32] «...Самым существенным в этом сновидении является необыкновенная для бодрствующего Прохорова синтетическая способность, — писал В. С. Узин. — В этом сне как бы подводится итог всему тому, о чем он урывками думал наяву. В этом сне поэтому оказалось и еще нечто, о чем он не отдавал себе в бодрственном состоянии ни малейшего отчета». И далее: «...сновидение Прохорова <...> синтез его собственного самосознания. Оно — фокус, в котором сосредоточились все разрозненные дневные сознания его» (*Узин В. С.* О повестях Белкина, с. 33, 38).

видца встречей с собственной совестью,[33] которая молчит в бодрствующем гробовщике.

Первая часть сна Адрияна — похороны купчихи Трюхиной — откликается разом на печальные размышления героя, озабоченного ходом своих дел, которые может поправить лишь подряд на похороны умирающей старухи, и на бездумный смех гостей Готлиба Шульца при обращенных к Прохорову словах будочника: «Что же? пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов» (VIII, 92). Парадоксальный смысл, который обретает здравица в честь клиентов пирующих ремесленников, будучи обращенной к гробовщику (какое здоровье у мертвеца? какая выгода гробовщику в здоровье его потенциальных клиентов?), ставит под сомнение честность ремесла Прохорова, против чего бурно протестует уже дневное сознание героя. Похороны Трюхиной, которые «слаживает» он во сне, — продолжение этого спора. И достойно внимания, что аргумент, выдвинутый темным сознанием Прохорова, — аргумент от действительности; за известием о смерти купчихи во сне следует первая с начала повести картина профессиональной работы гробовщика, праздник переезда отступает перед «заведенным» порядком его жизни. Не потому ли и сон входит в повесть как явь?

Исполненная осязаемо достоверных деталей панорама деловой суеты, хлопоты от темна до темна — вот что несет с собой осуществление надежд ремесленника (гробовщика, как и всякого другого) на «хороший» подряд. Столь же независим от специфики ремесла и обмен плутовскими «значительными взглядами» между Прохоровым и приказчиком усопшей. Ничто здесь не бросает тени на честь ремесла Адрияна как такового, ничто не выдает противоположности между интересами гробовщика и его мертвого клиента. Ремесло «гробокопателя» — дело земное, свои дела он улаживает в общении с живыми, которые имеют «несчастие (а иногда и удовольствие) <...> нуждаться» (VIII, 90) в услугах похоронных дел мастера.

Не раз писали о «радости» Адрияна при известии о смерти Трюхиной, о «празднике» гробовщика, вызванном уходом человека из жизни. Если это так, то Прохоров — пусть лишь в помыслах своих, — вопреки заповеди «не убий», желает смерти ближнему своему, и вывод о противостоянии его миру живых справедлив. Но Пушкин ни словом не обмолвился ни о «радости»,

---

[33] Этической проблематики «Гробовщика» непосредственно коснулся С. Г. Бочаров, когда увидел смысл сцены с П. П. Курилкиным в явлении из «подсознания» Адрияна его «оттесненной совести» (*Бочаров С. Г.* О смысле «Гробовщика», с. 226). В недавнее время Р. Н. Поддубная осознала этические проблемы как центральные для идейного строя «Гробовщика», но, как представляется, неправомерно сблизила этику Прохорова с этикой народносказочного героя, воспринятой сквозь призму позднейших философско-этических построений, чуждых пушкинскому пониманию сказки (*Поддубная Р.* Творчество Пушкина болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл. Сентябрь. Статья первая, с. 13—17).

ни о «празднике» героя. Об Адрияне, узнавшем о смерти купчихи, повествуется тоном нарочитой объективности, нахлынувшие хлопоты как бы вытеснили из жизни его и мысли, и чувствования. Взамен резко возросла динамика событий,[34] с неодолимой непреложностью подчиняющих себе героя. Думается, что самым характером рассказа о том, как именно «поправляет» свои дела Прохоров, повествователь очищает совесть гробовщика от страшного обвинения, прозвучавшего в смехе гостей Шульца.

День, исполненный деловых хлопот, сменяется в сновидении Прохорова лунной ночью, мир живых людей отступает, герой оказывается в обществе мертвецов, покинувших могилы, чтобы попировать у него на новоселье. Отношения гробовщика с его клиентурой в «ночной» половине сна предстают с другой стороны, сопричастной миру инфернального. Здесь оживают те, кто в первой, «дневной» его половине остается безучастным объектом «стараний» гробовщика. Складывается ситуация, при которой самим потребителям «произведений» Прохорова, вопреки природе вещей, дано ответить на вопрос об отношениях гробовщика с его клиентурой, высветить глубины человеческой совести Адрияна Прохорова.

Фантастическое принципиально чуждо «Повестям Белкина» с их установкой на непритязательные рассказы о непритязательной жизни. Тем более озадачивает единственное исключение из этого правила. Едва ли не самый заземленный из героев «Повестей», человек, чуждый всякой рефлексии, и, более того, — человек непросветленного сознания, гробовщик Прохоров видит сон, в котором возможное незаметно переходит в невероятное, фантастическое.

Прозаическая натура Прохорова, прозаические его радости и огорчения — вот тот фон, на котором появляются его ночные гости, да и появляются они подчеркнуто будничным способом («...кто-то подошел к его воротам, отворил калитку, и в нее скрылся <...> кто-то еще приближился к калитке и собирался войти, но увидя бегущего хозяина, остановился, и снял треугольную шляпу» — VIII, 93). Сознание Адрияна менее всего подготовлено к чудесам, оно приковано к миру обыденного. Гробовщика прежде всего посещает мысль о ворах, потом он спохватывается: «Не ходят ли любовники к моим дурам?» (VIII, 93). Тем большей неожиданностью оказывается для него и для читателя вид комнаты, которая «полна была мертвецами». Но как ни фантастична «ночная» половина сна Адрияна, и в ней есть

---

[34] Граница сна означена в «Гробовщике», в частности, сменой ритма и интонации повествования, обретающего мерную сдержанно-деловую поступь. Смене этой соответствует и другое: неуклонное нарастание внутреннего драматизма «вдруг» разрешается в динамике событий. Сон же — в соответствии с характерным для повести и выявленным В. В. Виноградовым (см.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина, с. 461) «контрастным параллелизмом яви и сна» — в свою очередь развивается от снятого напряжения к новому его нарастанию.

своя реальность: образы сна вырастают на почве впечатлений профессиональной практики и связанного с нею социального опыта сновидца. Покойников представляют в мире живых не традиционные бесплотные тени, а бренные останки их земного бытия, в восприятии же Прохорова они ассоциируются и с совсем уж прозаическими предметами земного обихода — то с «шестом», то с «пестиками в ступах». Романтическое «виденье гробовое», являющееся, как и следует, в лунном свете, нарочито оборачивается профессионально будничным.

В сновидении Адрияна «люди, погребенные его стараниями», не питают злобы к старому гробовщику. Все они охотно поднялись на его приглашение, окружают Прохорова с поклонами и приветствиями. Первый клиент его, отставной сержант Курилкин, представляясь хозяину, «ласково» улыбается, а так как узнать его в новом обличье нет никакой возможности, да и имя его могло забыться за давностию лет, напоминает, что он тот самый, кому Прохоров «продал первый свой гроб — и еще сосновый за дубовый» (VIII, 94). Тут-то, когда Курилкин простирает к Прохорову «костяные объятия», сон Адрияна и переходит в давящий кошмар. Но только ли угроза этих объятий страшит героя? Не усугубляет ли его смятения беззлобное и добродушное напоминание о том, что́ послужило первым шагом на пути его процветания, на пути к обретению желтого домика? Не смутили ли человеческую совесть Прохорова полушутливые, полуиронические слова отставного сержанта, воскресившие в памяти гробовщика первый случай профессиональной его недобросовестности? Не того мнимого абстрактного противостояния гробовщика его потенциальной клиентуре, которое вызвано будто бы характером его ремесла, а заурядного плутовства, совершенного им (и однажды ли?!) по слабости человеческой природы, из своекорыстия, когда он «втер глаза» покойнику, неспособному постоять за себя. И конечно же упрек не случайно слышится Адрияну в словах клиента с такой забавной фамилией — Курилкин. В явлении Курилкина («Жив, жив Курилка!» — ср. пушкинскую эпиграмму 1825 г. — II, 390) — наиболее полная материализация метафоры «мертвый <...> живет». И в ней же — напоминание о неминуемом воздаянии за добрые и дурные дела человеческие: ничто не забыто на весах правосудия, «жив Курилка!»

В сне Прохорова — три мотива, не присутствующие в дневных его впечатлениях, но неотъемлемые от повседневной его практики. Первый — сжатая история его «дела», проступающая из конкретной картины его профессиональных «стараний», которая получает перспективу, историческую глубину в сцене явления ночных гостей. Второй — социальная природа «общества», собравшегося у Прохорова, диапазон его практики: его клиенты представляют московское общество в социальном разрезе. Последний же заключен в словах Курилкина «и еще сосновый за дубовый» — упрек себе за профессиональную свою недобросовестность, исходящий из темных глубин сознания

Адрияна, которое силится осмыслить суть своих отношений с «клиентурой» — «мертвецами православными».

Сон раздвигает границы крошечной повести, вмещая в картину праздника гробовщика образы его трудовых будней. Новелла, которая «разрешается в ничто», складывается в историю трудов и дней московского гробокопателя, изображает «странную» встречу его с собственным сознанием, попытку осмыслить свои отношения с другими людьми и отстоять свою честь.

Но функция сна не только в том, что он пробуждает дремлющую совесть Адрияна, что сонное видение уверяет героя в благодарности и в почтении тех, кто «погребен его стараниями». Объятия Курилкина вызывают у Прохорова ужас, естественный для живого человека.

Пережитое во сне потрясение открывает Адрияну, что живому место среди живых. Еще недавно героя удручало состояние его «дела», беспокоила мысль об удаленности нового его дома от Разгуляя, где ожидался хороший подряд. Оскорбленный и рассерженный новыми своими соседями, гробовщик готов был предпочесть обществу обидчиков общество мертвецов. Ночной кошмар заставил героя оценить и солнечный свет, и дружелюбие соседей, слышащееся в болтовне хлопотливой работницы, и семейный самовар, за которым вместе с дочерьми он будет и впредь коротать свои досуги. Ужас сна побудил Адрияна воздать должное живой жизни и весело отозваться на радости простого земного бытия, которые дотоле были скрыты от него за деловой суетой, расчетами выгоды, мелкими дрязгами и заботами. Замороченный тяготами своего существования человек поднялся над мелочами жизни, воспрянул духом, заново увидел мир, людей и себя в этом мире.[35] И в этот момент повествователь расстается со своим героем, расстается, убедившись, что «новоселье» не прошло для него впустую.[36]

---

[35] Жизненный рубеж, с которого гробовщик в меру своего разумения окидывает взглядом прожитое, дает ему оценку, обретая в мире земной повседневности силы для будущего существования, вызывает в памяти завершенную днем ранее «Гробовщика» «Элегию», герой которой предстает на некой жизненной грани, подводит итоги минувшего и, поднявшись над настоящим, возрождается для новой жизни. Иначе связана повесть с другим оконченным в те же дни лирико-философским шедевром Пушкина. Ощущение надрывающей сердце тоски, отчужденности от мира, одиночества среди враждебных стихий, определяющее эмоциональный строй «Бесов», по-своему, на уровне сознания Адрияна Прохорова, отозвалось и в «Гробовщике», где герой преодолевает настроения обиды на все живое и разъединенности с ним. Другой мотив, сближающий «Гробовщика» с «Бесами», — мотив «ночных», являющихся в лунном свете видений, подчиненный в повести ее общему художественному замыслу.

[36] Независимо от автора к сходному пониманию смысла «Гробовщика» пришла М. В. Яковлева, работа которой «Эпическое сознание А. С. Пушкина в „Повестях Белкина“. Статья первая» (см.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1983, вып. 9, с. 89—104) появилась одновременно с журнальной публикацией настоящей главы.



«СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ»

1

На последней странице рукописи «Гробовщика», повернув лист влево, Пушкин набросал в верхнем правом углу список из пяти названий, открыв его только что оконченным «Гробовщиком», ниже — общий для всех повестей эпиграф, а левее (частично в обход списка, т. е. после него, но по некоторым признакам — в тот же присест) — предварительную программу повести о смотрителе, которая была существенно уточнена в ходе работы, завершенной уже 14 сентября.

В перечне повестей «Смотритель» (так он был здесь поначалу именован) значится на третьем месте, после «Гробовщика» и «Барышни-крестьянки». Но писался он вторым, до «Барышни-крестьянки». Набросанный тут же план повести, некоторые особенности этого плана, свидетельства рукописи и окончательного текста позволяют догадываться об одной из причин такой последовательности в работе: «Смотритель» (и это отличает его от «Гробовщика») явился своеобразным фокусом, в котором связались разрозненные на первый взгляд итоги исканий Пушкина-прозаика в предшествующем, 1829 г. Предварительная же программа повести обнаруживает частные и более общие связи, уходящие еще глубже.

Всмотримся в нее пристальнее. «Рассуждение о см‹отрителях› — вообще люди несч.‹астные› и добр.‹ые›. Приятель мой см.‹отритель› вдов. Дочь. — Тракт сей уничто‹жен›. Недавно поехал я по нем — дочери не нашел» (VIII, 661). Таков первый отрезок плана, охватывающий экспозицию и завязку повествования. Насколько можно судить, ход пушкинской мысли, закрепленной в начальных пунктах плана, соответствует тому, что известно нам из окончательного текста повести.

«Смотритель» связан с «дорожной» темой — одной из стержневых в творчестве Пушкина середины 1820—начала 1830-х гг. и особенно активизировавшейся под влиянием путешествия в Арзрум. Из лирики, где она поначалу возникла, эта тема в 1829 г. переходит в прозу, в роман в стихах. В лирике «дорожная» тема обращена по преимуществу к путнику, к его навеян-

ным отъединенностью от мира сосредоточенным чувствованиям и размышлениям, насыщена философско-символическими ассоциациями и перерастает в тему жизненного пути. «Путевые записки» 1829 года с их географическим и тематическим диапазоном согласно законам и возможностям жанра перемещают акцент с личности путешествующего на его дорожные впечатления — встречи с замечательными людьми, наблюдения быта и нравов экзотических народностей, картины величественной дикой природы, памятники человеческой истории. Путевые и кавказские впечатления поэта сложным образом преломились и в повести о смотрителе. И все же в предыстории этой повести особенно существенны писанные, по-видимому, одновременно и связанные между собой «Путешествие Онегина» (первоначальная восьмая глава романа в стихах) и прозаический набросок, который в рукописи «Станционного смотрителя» Пушкин определил как «Записки молодого человека», что как нельзя более соответствует внутреннему пафосу, творческой задаче осуществленной части этого замысла.

В недавнее время Г. М. Фридлендер привлек внимание к тому принципиальному значению, которое имело для генезиса «Станционного смотрителя» и «Записок молодого человека» стихотворение П. А. Вяземского «Станция», появившееся в альманахе «Подснежник на 1829 год» (вышел в свет 4 апреля 1829 г.).[1] Отзвуки спора с Вяземским можно уловить и в «Путешествии Онегина».

Мысль «увидеть Русь» рождается у Онегина под влиянием «патриотического» порыва, не выношенного, но, по ироническому определению автора, «мгновенно» овладевшего скучающим героем.[2] Реальная же Россия, не затрагивая ни мысли, ни чувства Онегина, отзывается в нем неодолимой «тоской». Система мировосприятия Онегина остранена не только посредством авторской иронии. Ей противостоит собственная позиция автора-повествователя — своего рода мировоззренческий и эстетический манифест, воплощенный в обширном лирическом отступлении. Скромная поэзия простой русской природы и жизни — и это знаменательно в предыстории «Повестей Белкина» — торжествует в этих строфах над экзотикой и романтическими красотами, пленявшими автора в юности. Оправдывая пристрастную односторонность своего изображения, Вяземский писал в примечаниях к «Станции»: «В стихах всего высказать невозможно: часто говори не то, что хочешь, а что велит мера и рифма».[3] Пушкин блестяще очистил стих от этого обвинения. Но Онегин далек от трезвого и внимательного отношения к миру и в этом смысле противопо-

---

[1] *Фридлендер Г. М.* Поэтический диалог Пушкина с Вяземским. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983, т. XI, с. 170—173.

[2] *Дьяконов И. М.* Об истории замысла «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982, т. X, с. 96—97.

[3] *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1958, с. 183 (Б-ка поэта. Большая сер.).

ставлен автору. Он ближе Вяземскому, герою-повествователю «Станции», хотя и не как индивидуальность, а скорее типологически, восприятием жизни сквозь призму скептической иронии.

Будучи сопоставлены с «Путешествием Онегина», с одной стороны, со «Станцией» Вяземского — с другой, «Записки молодого человека» делают позицию Пушкина самоочевидной. Повествование от первого лица сближает незавершенный прозаический набросок Пушкина и с лирическим отступлением «Путешествия», о котором только что шла речь, и со стихотворением Вяземского. Но то, что в «Путешествии» утоляет насущную потребность души, созревшей для жизни действительной, открывшей для себя поэтическую прелесть ее простейших проявлений, то в «Записках» гнетет романтически восторженного юношу «скукой», которая сродни онегинской «тоске», хотя и происходит от другого корня. И всё же люди, вещи, отношения, принадлежащие миру почтовой станции, предстают в своих истинных очертаниях: молодой человек отвергает этот мир как мир скуки, но видит и описывает его таким, каков он есть. В то время как станция Вяземского отражается в деформирующем зеркале авторской иронии, «Записки», помимо желания героя-повествователя, доносят до нас облик и «кривого смотрителя», и его домашних, и заброшенной деревушки, причем все это живет своей, немудрящей, но до осязаемости достоверной жизнью.

Мир, проносившийся мимо дорожного экипажа, остановился, рядовая, ничем не замечательная станция обрела свое лицо, а ее жизнь — самодвижение. Но герою недостает покамест интереса к этому миру, чтобы проникнуть за внешние его грани, скрывающие от равнодушного взора житейские радости и тревоги «кривого смотрителя». Этот, следующий шаг совершился в «Станционном смотрителе». В «Записках» же (и в осуществленной их части, и в оставшейся нереализованной программе дальнейшего рассказа) скуку вынужденной остановки героя в пути нарушают и действие движут люди и события, приходящие на маленькую станцию извне, и в этом — высшая правда душевного облика «молодого человека», который «с восторгом» устремляется навстречу открывающейся жизни.

Титулярный советник А. Г. Н.,[4] рассказывающий болдинскую повесть о смотрителе, умудрен годами и жизненным опытом; о первом посещении станции, оживленной для него присутствием «маленькой кокетки», он вспоминает как о деле давнем; он новыми глазами, сквозь призму принесенных временем перемен видит и Дуню, и обласканного ею смотрителя, и себя самого, «бывшего в малых чинах», «с бою» берущего то, что во мнении

---

[4] Сохраняем за героем-рассказчиком это имя, хотя в тексте повести оно не названо и появилось лишь в предисловии «От издателя», написанном не ранее ноября 1830 г. Обоснование такой датировки предисловия см.: *Петрунина Н. Н.* Когда Пушкин написал предисловие к «Повестям Белкина». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985, с. 31—51.

его следовало ему по праву, но зато так взволнованного поцелуем смотрителевой дочки. Психологический облик героя «Записок молодого человека» отозвался в «Станционном смотрителе», но предстал там как *момент* в развитии рассказчика, и это характерно для повести, где нет ни одного персонажа, не подвластного движению времени: оно неумолимо усложняет казавшиеся предельно простыми коллизии и меняет самих участников событий.

Заговорив о титулярном советнике А. Г. Н., мы коснулись вопроса, настолько существенного для повествовательной ткани «Смотрителя», что фигура рассказчика определилась как конструктивно значимая в первых же скупых рубриках предварительного плана повести. Именно в связи с проблемой рассказчика высказывалось мнение, что во второй болдинской повести означился принципиальный перелом в искусстве пушкинского повествования. По мысли Р. Н. Поддубной, социальный по своей природе «конфликт „Станционного смотрителя" дал „угол зрения" («меру и отношение») на демократический мир и его социально-этическое положение в системе современных общественных связей, т. е. приобрел детерминирующий смысл. Идейно-художественное значение этих детерминант настолько принципиально, что они не могли оставаться скрытыми в законах поэтической конструкции, но должны были быть выявленными, выведенными в „текст". А поскольку детерминанты лежат вне самосознания демократического героя, — то необходима внеположная этому сознанию, но близко прикосновенная к нему фигура, отношение которой к происходящему, кроме прочего, выполняет функции означенных выше „меры и отношения". Так в „Станционном смотрителе" появляется жестко обусловленный рассказчик».[5]

Р. Н. Поддубная точно подметила связь между типом повествования, с одной стороны, типом героя и конфликта — с другой. Однако при всей классической полноте, с которой связь эта осуществлена в «Станционном смотрителе», вряд ли справедливо видеть в этой повести первое произведение Пушкина-прозаика, где сказалась взаимообусловленность основных содержательных и формальных элементов. Скорее следует говорить о «Смотрителе» с явившейся в нем фигурой рассказчика как о частном проявлении более общего принципа, характерного для поэтики пушкинского повествования вообще. Принципа, который по-своему осуществился уже в «Гробовщике», написанном за несколько дней до «Смотрителя», и — более того — явственно прослеживается в незавершенных произведениях 1828—1829 гг.

Примечательная особенность прозаических опытов 1828—1829 гг. — постоянная смена типов повествования: однажды «испробовав» способ рассказа, как уже говорилось, Пушкин

---

[5] *Поддубная Р.* Творчество Пушкина болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл. Сентябрь. Статья первая. — Studia rossica posnaniensia, zeszyt XII — 1979. Poznań, 1980, с. 21.

в каждом новом наброске «испытывает» следующий. Меняется от замысла к замыслу дистанция между повествователем и персонажами, меняется и тип героя, и — при устойчивом интересе к проблеме человек и общество («Гости съезжались на дачу», «Роман в письмах») — характер зависимости героя от общества. (Заметим, что уже в повести «Гости съезжались на дачу» и в «Романе в письмах» конфликт, составляющий основу сюжетного развития, а также характеры и судьбы главных героев социально обусловлены. В «Смотрителе» увеличился диапазон охвата общественных типов и явлений, а этический по природе своей конфликт развертывается в условиях сословного неравноправия героев. Однако еще в «Романе в письмах» не только характеры и ситуации, но — более того — сознание и психология Лизы и Владимира четко определены особенностями их положения в обществе, которое, судя по всему, должно было наложить отпечаток и на назревающий конфликт, и на восприятие его действующими лицами драмы).

Зависимость способа повествования от культурного и психологического облика персонажей, от характера событий, в которые вовлекаются они в ходе сюжетного развития, а также от конкретной творческой задачи, которую разрешал Пушкин в каждом из незавершенных набросков 1828—1829 гг., чем далее, тем очевиднее. Что в основе этого развивающегося и столь богатого по частным формам воплощения принципа лежит осознанная Пушкиным-повествователем закономерность, показывает сопоставление «Путешествия Онегина» с «Записками молодого человека» и их обоих — со «Станцией» Вяземского. Еще романтическая поэтика широко использовала изобразительный прием, основанный на том, что всякое лицо, всякое явление разными своими гранями отражаются в сознании разных наблюдателей: и положение, в которое поставлен наблюдаемый объект, и время, и точка зрения наблюдателя предопределяют избирательный, неполный характер восприятия. У Пушкина мы имеем дело с реалистической интерпретацией того же принципа: картина мира, общества, частной жизни частного человека может быть более или менее полной и точной в зависимости от того, кто и под каким углом зрения их наблюдает и воспроизводит. Субъективно окрашенное восприятие обретает в поэтике Пушкина-прозаика многообразные художественные функции, и следует подчеркнуть, что субъективность эта определена в каждом случае совокупностью культурно-психологических, социальных, исторических причин.

В первой из болдинских повестей, «Гробовщике», герой — человек дремлющего сознания — и характер чрезвычайного происшествия таковы, что из всех типов повествования лишь один, рассказ «всеведущего» автора, открывал возможность проникнуть во внутренний мир героя и в сокровенную логику событий. Сам Прохоров, внезапно оказавшийся перед необходимостью отстоять свою честь и честность своего ремесла, защитить свое

право на уважение живых людей, не в силах осознать всей сложности ситуации и тем более воспроизвести ее словесно. Слишком близок к гробовщику по своему человеческому типу и «приказчик Б. В.», рассказ которого, по свидетельству позднейшего предисловия к «Повестям Белкина», положен в основу повести об Адрияне. «Случай» из жизни Прохорова, не осмысленный во всей его многозначной полноте самим героем происшествия, мог стать фактом литературы лишь при посредничестве повествователя, который видит и понимает много больше, чем герой, воспринимает мир и переживания гробовщика на широком фоне культурно-исторической жизни, сохраняя при этом способность вникать и в каждодневные заботы московского ремесленника, и в существо потрясших его перипетий новоселья.

Характер центральной сюжетной коллизии в сочетании с типом героя обусловил концентрацию событий «Гробовщика» на предельно малом временном отрезке при непрерывности событийного ряда повести. Другая примечательная особенность «Гробовщика» состоит в том, что ни созревание сюжетного конфликта, ни разрешение его не зависят от Прохорова, не побуждают его к действию и не активизируют его сознания. Герой пассивен, себя и свое ремесло он отстаивает во сне, важность происходящего ясна вполне всеведущему и всепонимающему автору, но не самому Адрияну.

Тот же общий принцип динамической взаимосвязи разных элементов повествовательной структуры осуществился и в «Станционном смотрителе», но в иной форме. Основное сюжетное происшествие новой повести и ее герой принципиально отличны от героя и конфликта «Гробовщика». Вырину свойственны более развитые, нежели у Прохорова, формы самосознания, доступно ему и самовыражение. Одновременно основное событие «Смотрителя» приближено к культурно-психологическому уровню героя. Новый тип героя и конфликта повлек за собой иную, нежели в «Гробовщике», систему повествования, вызвал к жизни персонифицированную фигуру рассказчика — титулярного советника А. Г. Н., воспроизводящего в свою очередь слышанное им от других, от самого Вырина и от «рыжего и кривого» мальчика. В самом деле, увоз смотрителевой дочки повесой-гусаром — лишь завязка драмы, за которой следует цепь протяженных во времени и переносящихся с одной сценической площадки на другую событий. С почтовой станции действие перебрасывается в Петербург, из дома смотрителя — на сирую могилу за околицей. Время и пространство в «Смотрителе» утрачивают непрерывность, становятся дискретными и одновременно раздвигаются. От единичного, исключительного здесь совершается дальнейший шаг к обычному с его тихими, бескровными трагедиями. В гробовщике Пушкин открыл человека, бессознательно самоутверждающегося в своем человеческом достоинстве, человека, который, не понимая того, по-своему отзывается на высшие проблемы бытия. В «Смотрителе» сокращение дистанции между уровнем самосознания героя

и сутью сюжетной коллизии открыло перед Самсоном Выриным возможность мыслить и действовать. Он не в силах повлиять на ход событий, но прежде чем склониться перед судьбой, пытается повернуть историю вспять, спасти Дуню от того, что представляется бедному отцу гибелью его «дитяти». Герой осмысляет происшедшее и — более того — сходит в могилу от бессильного сознания собственной вины и непоправимости беды. В рассказе о таком герое и таких происшествиях всеведущий автор, находящийся за кадром, наблюдающий события с определенной остраняющей дистанции, не давал тех возможностей, какие раскрыла избранная Пушкиным повествовательная система. Титулярный советник А. Г. Н. то сам оказывается непосредственным наблюдателем событий, то восстанавливает недостающие их звенья по рассказам очевидцев. Это служит художественным обоснованием и дискретности рассказа, и непрерывного изменения дистанции между участниками драмы и ее наблюдателями, причем всякий раз точка зрения, с которой воспринимаются те или иные живые картины истории смотрителя, оказывается оптимальной для целей целого, сообщает рассказу безыскусственность и простоту самой жизни, теплоту неподдельной гуманности.

2

Но вернемся к плану «Смотрителя». Вот его продолжение: «Ист.<ория> дочери. — Любовь к ней писаря. — Писарь за нею в П.<етер>Б.<ург> видит ее на гуляньи. Возвр.<атясь> находит отца мертв.<ым> [Дочь прие<зжает>] Могила за околицей. Еду прочь. Писарь умер — ямщик мне рассказы<вает> — о дочери» (VIII, 661).

Можно полагать, что в момент составления плана «история дочери» мыслится уже сходно с историей Дуни «Станционного смотрителя», хотя нельзя не заметить, что план молчит о соблазнителе девушки; он либо просто остается неназванным, либо — что, думается, менее вероятно — обстоятельства бегства дочери из отчего дома представлялись поначалу как-то иначе. Зато в плане есть персонаж — «писарь», влюбленный в дочь смотрителя, — которого нет уже в черновике повести, где сюжетные его функции переданы самому смотрителю. Причины этой существенной перемены в первоначальном замысле объясняли по-разному, то связывая ее с процессом кристаллизации повествовательной структуры «Смотрителя»,[6] то задумываясь над тем, какие стороны характера Дуни выступали на первый план при разработке линии писаря или при ее устранении.[7] Можно добавить, что поначалу писарь, а не отец должен был рассказать

---

[6] *Благой Д.* Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 240—241.

[7] *Берковский Н.* О «Повестях Белкина»: (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма). — В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.; Л., 1960, с. 182.

проезжему историю Дуни. Между тем степень и характер заинтересованности влюбленного в происходящем делали его точку зрения исключительной, а свидетельства пристрастными. Для Пушкина важен был рассказ Вырина с его исповедальным тоном и отцовским альтруизмом.

Важнее, однако, другое.

Линия писаря привлекает внимание к сходству фабулы, зафиксированной в предварительном плане «Смотрителя», с романической фабулой «Полтавы» — поэмы, которая писалась двумя годами ранее. И сходство это весьма существенно, ибо оно позволяет уловить родство, связывающее этический комплекс поэмы и нравственную проблематику болдинской повести, причем расхождения между ними не менее показательны для пушкинского понимания законов жанра и для эволюции его творческой системы в целом, нежели сходство.

Прежде чем проследить сходство фабульных коллизий «Станционного смотрителя» и «Полтавы», остановимся вкратце на мотиве, появившемся уже в предварительном плане повести и отсутствующем в поэме. «Смотритель вдов» и имеет дочь, приближающуюся к брачному возрасту.

Мотив вдовства отца, дочери, растущей без материнского глаза, впервые появился у Пушкина в «Арапе Петра Великого» для оправдания сердечного своеволия боярышни Ржевской, без него трудно совместимого с нравами русской старины. Затем мотив этот был усвоен незавершенной повестью «Гости съезжались на дачу» — и опять как мотивировка открытого и порывистого, не смягченного «правильным» воспитанием характера героини, ее конфликта с «холодным уложеньем света» и последующей судьбы. Болдинской осенью 1830 г. тот же мотив по-разному отозвался и в «Гробовщике» (где к заботам, налагаемым на Адрияна Прохорова его ремеслом, добавляется необходимость «журить своих дочерей <...> без дела глазеющих в окно на прохожих» [8] — VIII, 90, беспокойство: «Не ходят ли любовники к моим дурам? Чего доброго!» — VIII, 93), и в «Станционном смотрителе», и в писавшейся следом за ним «Барышне-крестьянке» (тайну утренних прогулок Лизы Муромской, характер ее «шалостей» труднее было бы реалистически мотивировать, будь жива Лизина мать). Заметим, что ни «Полтава» с ее историческими прототипами, ни «Домик в Коломне», связанный с традицией комедийных и новеллистических «обманов», повествуя о героинях «неправильной» судьбы, не знают этого мотива. Однако упорное возвращение Пушкина-прозаика к образу девушки, возросшей без заботливо-требовательной и нежной

---

[8] Ср. в «Домике в Коломне», о Параше:

То у окна, то на дворе мелькала,
И кто бы ни проехал иль ни шел,
Всех успевала видеть (зоркой пол!).

(V, 87)

материнской опеки, вряд ли случайно и в «Арапе Петра Великого», где мотив этот привнесен в семейные воспоминания извне, и в истории Зинаиды Вольской, и в болдинских повестях, и — позднее — в «Русалке», связанной со «Смотрителем» цепью фабульных параллелизмов и контрастов, в «Дубровском», и, наконец, в «Пиковой даме».

В ситуации «Смотрителя» мотив вдовства Вырина обретает особую значимость, обоюдоострое звучание. Для Самсона Вырина «разумная и «проворная» красавица-дочка — и гордость, и помощница в нелегкой его службе, и живая память о покойнице-матери. Но единственный пастырь своей «овечки», он перед собой и людьми облечен сугубой ответственностью за Дунюшкину судьбу. Для Дуни же любовь отца и ее собственные заботы о нем — залог особой душевной привязанности к нему, которой суждено со временем углубить трагедию блудной дочери. Отсутствие же матери у девочки, растущей среди соблазнов большой дороги, оборачивается и ранним кокетством, и поцелуями в сенях, и порывами неопытной души, определившими земной путь Дуни.

Говоря далее о сходстве романической истории «Полтавы» с фабулой «Станционного смотрителя», мы по необходимости будем совмещать скупые наметки плана и их реализацию в писаном тексте повести.

Исходный момент той и другой истории — гордость отца (Кочубея, смотрителя) своей прекрасной дочерью: «Девицей скромной и разумной» (V, 20), славит Марию шумная молва, «да такая разумная, такая проворная» (VIII, 98), — вторит Вырин. Нежданно девушка покидает отчий кров, следы ее теряются, и случайные свидетели (рыбак, ямщик) доносят «роковую весть» (V, 22; ср. VIII, 102: «убийственное известие») о мере постигшего отца горя. При этом, только поняв, что дочь бежала с человеком, которого узнала в родном доме, родители заново осмысляют развернувшиеся у них на глазах и предшествовавшие бегству события. Реакция Кочубея и Вырина на происшедшее несходна. Для Кочубея Мария потеряна, он помышляет лишь о спасении семейной чести, о мести за «поруганную дочь». Первое побуждение Вырина — вернуть «домой заблудшую овечку» свою (VIII, 103). И позиция Кочубея, и позиция Вырина обусловлены культурно-исторически, социально, психологически, однако и у того, и у другого между роковым событием и началом противодействия проходит время: избрав род мести, Кочубей хочет усыпить бдительность Мазепы притворным смирением, Вырин же занемог с горя сильной горячкою. В дальнейшем развитии событий предварительный план «Смотрителя» ближе к «Полтаве», нежели окончательный текст повести. Свой донос на Мазепу Кочубей доверяет влюбленному в Марию молодому казаку, смотритель розыски своего «дитяти» — писарю, который любит Дуню. С этого момента и в поэме, и в повести романическая история обнаруживает свои этические последствия. Поступок дочери вызывает отца на действия, которые вовлекают

его в конфликт с ее избранником и в конечном счете приводят к смерти. Известие о казни отца по велению Мазепы поражает Марию безумием, о нравственных же терзаниях Дуни позволяет догадываться картина посещения ею отцовской могилы, встающая из рассказа рыжего и кривого мальчика. Писанная другими красками, чуждая романтических и поэтических эффектов сцена на кладбище говорит о скрытой, загнанной вглубь душевной боли.

Еще В. В. Гиппиус справедливо заметил, что «именно на Вырине, а не на Дуне сосредоточено внимание автора» «Станционного смотрителя».[9] Дуню, а тем более — Минского, на всем протяжении повести кто-то (молодой проезжающий — будущий рассказчик, ямщик, отец, рыжий мальчик) видит и описывает со стороны. Внутренние мотивы ее поступков, мысли и переживания ее доходят до нас лишь постольку, поскольку они отражаются в разрозненных и статических картинах дуниной истории. Однако мизансцены, образующие эти картины, настолько выразительны, что в них читается многое. И коль скоро фабульные ситуации «Смотрителя» обнаружили сходство с перипетиями «Полтавы», поэма может пролить дополнительный свет на то, что стояло для самого Пушкина за той или иной немой сценой Дуниной жизни. Ведь в «Полтаве» нам дано заглянуть в душу «грешной девы», услышать разговор Марии с возлюбленным, присутствовать при свидании ее с отчаявшейся матерью, в поэме шаг за шагом раскрывается мир тайных мыслей и побуждений героини, природа трагических коллизий, в которые она вовлечена. Заставляет Пушкин раскрыться и «свирепую и развратную» (V, 32) душу Мазепы.

Мария «Полтавы» счастлива своей любовью. Обращенная к ней авторская речь полна сожаления и горькой укоризны. И едва ли не самый страшный из брошенных ей упреков заключен в словах:

Своими тихими речами
В тебе он совесть усыпил.
(V, 32)

Но и в «ослепленном» упоенье, в котором пребывает Мария,

...душу ей одна печаль
Порой, как туча, затмевает:
Она унылых пред собой
Отца и мать воображает;
Она, сквозь слезы, видит их
В бездетной старости, одних,
И, мнится, пеням их внимает....
(V, 33)

Вряд ли будет большой натяжкой истолковать слова ямщика, «что всю дорогу Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей

[9] *Гиппиус В. В.* Повести Белкина. — В кн.: *Гиппиус В. В.* От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966, с. 19.

охоте» (VIII, 102), как скупое свидетельство аналогичных переживаний героини.

И Мария, и Дуня, оказавшись перед необходимостью выбора, сделали свой выбор, но для оставленных ими отцов это лишь начало испытаний. Действия Кочубея толкнули Мазепу на требование казни недавнего друга во имя собственной безопасности: «...дочери любовь Главы отцовской не искупит» (V, 32). И особая жестокость Мазепы в том, что в канун страшной казни он заставляет пораженную ужасом Марию подтвердить свою готовность пожертвовать отцом ради любовника.

В «Станционном смотрителе» сходная коллизия лишена оттенка романтической исключительности. Ни личная безопасность Минского, ни положение его в обществе не заставляют его посягнуть на жизнь Вырина, ему достаточно прогнать старика от своих дверей. Душевный порыв Минского, побуждающий его поначалу просить у смотрителя прощения, сменяется в сцене с ассигнациями неадекватным этому порыву жестом, за которым чувствуется одновременно и смущение молодого человека, не предвидевшего всех последствий своей «проказы», и откровенное непризнание за отцом покорившей его Дуни права на человеческое достоинство, на уважение, на внимание к отцовским его чувствам. Потому-то единственная встреча Дуни с отцом в Петербурге воспринимается как аналог сцены между Марией и ее матерью, когда, вернувшись от сладких грез к жестокой действительности, «...дева падает на ложе, Как хладный падает мертвец» (V, 47).[10] Жестокий социальный закон вынуждает Дуню снова выбирать между возлюбленным и родным отцом, нежданно, в жалкой роли просителя, возникшим на пороге «комнаты прекрасноубранной» (VIII, 104). За словами «Дуня подняла голову... и с криком упала на ковер» стоит неразрешимая трагедия дочери старого смотрителя. Даже если Дуне и впрямь дано победить предрассудки среды, ставящие преграду между нею и Минским, это не уменьшит, а лишь увеличит пропасть между дочерью и отцом.

Не будем останавливаться на более частных мотивах и ситуациях «Полтавы», так или иначе отозвавшихся в «Смотрителе», хотя среди этих совпадений есть весьма многозначительные. Так, в сопоставлении с доносом Кочубея особый смысл обретает решение Вырина «отступиться», когда «приятель его советовал ему жаловаться» (VIII, 104); наблюдаемая смотрителем немая сцена Дуни и Минского в известной мере обнаруживает свой подтекст на фоне ночного разговора Марии с Мазепой, а предполагавшаяся по предварительному плану смерть влюбленного в Дуню

---

[10] Заметим попутно, что эти стихи «Полтавы» — реминисценция того же последнего стиха пятой песни дантовского «Ада» — «E caddi come corpo morto cade» (см.: *Лотман Ю. М.* К проблеме «Данте и Пушкин». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980, с. 90—91), который за неделю до завершения «Смотрителя» на языке оригинала цитирован был Пушкиным в черновике «Гробовщика».

писаря вызывает в памяти смерть молодого казака «Полтавы». Но один из важных для поэмы художественных приемов получил в повести новое развитие и — более того — стал в «Смотрителе» существенным структурообразующим принципом.

«Полтаву» обрамляют картины родовых хуторов Кочубея. Открывающее поэму и впечатляющее пластической роскошью описание сменяется в конце ее символическим образом запустения и упадка. В повести жизнь уходит из домика смотрителя на глазах у читателя, и Пушкин внимательно наблюдает отдельные стадии этого угасания: скромный уют и душевная теплота, встречающие рассказчика при первом посещении станции***, сменяются при втором картиной «ветхости и небрежения» (VIII, 100), а под конец — нет ни станции, ни ее «диктатора», осталась только могила на «печальном кладбище».[11] Можно полагать, что именно эту сторону своего замысла Пушкин отразил в предварительном плане повести рубрикой «Тракт сей уничтожен».

3

История героини, которая «отчей сени предпочла» «Соблазном постланное ложе» (V, 32), включена в «Полтаве» в широкий контекст повествования исторического, смыкается с развитием грандиозных событий отечественного прошлого. При всей своей напряженности и романтической исключительности романическая интрига предстает как выражение духа славного, но жестокого времени. Новая эпоха произнесла свой суд над участниками кровавых и героических битв минувшего, благодарно чтит одних, предает анафеме других, хранит память о третьих.

Но дочь преступница... преданья
Об ней молчат. Ее страданья,
Ее судьба, ее конец
Непроницаемою тьмою
От нас закрыты.

(V, 64)

Драматические коллизии частной жизни ушли в прошлое, они целиком принадлежат своему времени и в этом смысле противостоят деяниям историческим.

В «Станционном смотрителе» сходная фабульная история включена в систему иных связей и ассоциаций. Глубоко укорененная в общественных отношениях своей исторической эпохи, во многом определенная ею, она по видимости удалена ото всего, что выходит за пределы частной жизни, и в то же время — через сферу нравственной своей проблематики — раскрывает «вечное», философское содержание.

---

[11] О мотиве угасания, развертывающемся в «Смотрителе» на основе традиционного приема «утроения», см.: *Благой Д.* Мастерство Пушкина, с. 241—246.

В исходе 1825 г., в «Графе Нулине» Пушкин соотнес происшествие из области современных нравов с драматическим событием римской древности, которое вызвало кровавые историчекие последствия, стало достоянием предания и породило в веках цепь литературных обработок. По собственному определению Пушкина, в основе замысла поэмы — «мысль пародировать историю и Шекспира» (XI, 188). Шутливая природа и богатство смысловых граней «Графа Нулина», за временем создания которого — днем восстания на Сенатской площади — Пушкину мерещились «странные сближения», вполне раскрывается лишь на фоне этой подспудной, но присутствовавшей в авторском сознании параллели. В дальнейшем Пушкин не раз возвращался к охарактеризованному им в заметке о «Графе Нулине» принципу сюжетообразования, причем функция и творческие результаты подобного «подключения» явлений жизни действительной к известным историческим прецедентам или к литературной традиции в различных его произведениях неодинаковы. Сфера действия этого приема может сужаться до отдельного образа, мотива, эпизода или расширяться до повествовательной структуры в целом; исторический или литературный прообраз может либо непосредственно упоминаться в тексте (что у Пушкина в подавляющем большинстве случаев оказывается сигналом, который указывает на существование семантически и конструктивно значимых связей), либо подспудно присутствовать в сознании автора, а его весомость в новом, созидаемом Пушкиным художественном единстве определяться более или менее полной совокупностью признаков либо одним из них, особо существенным для пушкинского замысла.

Прием «пародии», охарактеризованный Пушкиным в связи с «Графом Нулиным», нередко понимали слишком буквально (и тем самым — упрощенно), перенося его по аналогии на другие произведения поэта. Так, «Гробовщика» не раз, начиная с рецензии «Московского телеграфа»,[12] определяли как «шутку», поскольку в повести этой «пародирован» мотив приглашения мертвеца на земной пир, в своей «высокой» ипостаси развитый в «Каменном госте». Было время, когда в «пародировании» сентиментально-романтических сюжетов и мотивов видели движущий пафос «Повестей Белкина» вообще,[13] между тем как такая трактовка внеисторична и базируется на упрощенном прочтении «болдинских побасенок».

---

[12] См.: Московский телеграф, 1831, ноябрь, № 21, с. 256; ср.: *Черняев Н. И.* О сродстве «Каменного гостя» с «Гробовщиком» и «Медным всадником». — В кн.: *Черняев Н. И.* Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, с. 84—88; *Искоз А.* Повести Белкина. — В кн.: Пушкин / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1910, т. IV, с. 191—193.

[13] *Боцяновский В. Ф.* К характеристике работы Пушкина над новым романом. — В кн.: Sertum bibliologicum в честь А. И. Малеина. Пб., 1922, с. 182—193; *Любович Н.* «Повести Белкина» как полемический этап в развитии пушкинской прозы. — Нов. мир, 1937, № 2, с. 260—274.

Сложную систему связей с психологическим романом Ричардсона обнаруживает начало «Романа в письмах», героиня которого читает «хваленую Клариссу» (VIII, 47) и размышляет над ней, а в другом письме делится своими соображениями о романе XVIII в. и задачах современной литературы. К сердцевине пушкинского замысла ведут авторское сопоставление героя «Гробовщика» с «гробокопателями» Шекспира и Вальтера Скотта и подспудная ассоциация с мотивом потустороннего гостя, конечно же не случайно возникающая у исследователей и «просвещенного читателя» первой болдинской повести. В «Станционном смотрителе» родственная «Полтаве» и сопряженная с развитой повествовательной традицией романическая история соотнесена с древней притчей о блудном сыне, и «бездну пространства» (слова Н. В. Гоголя) пушкинской повести нельзя охватить взглядом вне этих сопоставлений.

Уже М. О. Гершензон обратил внимание на то, что четырем описанным в повести картинкам из истории блудного сына соответствуют четыре эпизода истории Дуни. Но, толкуя «картинки» как «опошленную людьми евангельскую притчу», Гершензон счел, что повесть полемична по отношению к этой «ходячей морали». Вопреки предсказаниям «картинок», Дуня нашла на пути блудного сына свое счастье. «Был бы счастлив счастием Дуни» и смотритель, но его сгубила вера в непогрешимость «ходячей морали», «тирания» «призрака».[14]

Дальнейший шаг в осмыслении сюжетной функции «картинок» сделал Н. Я. Берковский. «Типовой истине» картинок Пушкин противополагает растворившийся в ней и поглощенный ею «особый случай». История Дуни «идет по фону притчи, не сливаясь с ним». Тем самым Пушкин «ставит непререкаемость притчи под сомнение».[15]

И, наконец, существеннейший аспект «смысловой нагрузки» картинок уловил и кратко, но точно охарактеризовал Ю. Селезнев. «Именно эти „невинные“ картинки, — писал он, — выводят рассказ из социально-бытового плана в философский, позволяют осмыслить случай рассказа в его соотнесенности с опытом века». И далее: «Пушкин конечно же не интерпретировал „вечный сюжет“, он как бы „проверял“ обыденный житейский случай своего времени в общем контексте „вечности“».[16]

Внутрисюжетное отношение истории Дуни к истории блудного сына и в самом деле не исчерпывается полемикой. «... „Картинки“, — заметила мимоходом Е. Н. Купреянова, — перекочевали в повесть из хроники Шекспира „Генрих IV“».[17] Действительно, во второй части «Генриха IV» о них поминает Фальстаф,

[14] *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М., 1919, с. 125—126.

[15] *Берковский Н.* О «Повестях Белкина», с. 183, 191, 186.

[16] *Селезнев Ю.* Проза Пушкина и развитие русской литературы. (К поэтике сюжета). — В кн.: В мире Пушкина. М., 1974, с. 437.

[17] *Купреянова Е. Н.* А. С. Пушкин. — В кн.: История русской литературы: В 4-х т. Л., 1981, т. 2, с. 289.

наставник молодого принца Гарри на пути юношеских его беспутств, и как раз в связи с таверной, где разыгрываются их кутежи. Вконец разорив хозяйку таверны и снова вымогая у нее деньги, на этот раз — ценою заклада ее имущества, Фальстаф говорит: «Оставь только стаканы, они нужны для питья. А что касается стен, то какая-нибудь веселенькая картинка, или история блудного сына, или немецкая охота, написанная водяными красками, в тысячу раз лучше всех этих занавесок или изъеденных молью ковров (часть II, акт II, сцена I).[18] На фоне похождений принца Гарри, его последующего обращения на путь добродетели и прощения, дарованного ему отцом, Генрихом IV, упоминание об истории блудного сына, как показала Е. Н. Купреянова, обретает особый смысл.

Что упоминание это не случайно, как не случайно вложено оно в уста Фальстафа, видно из того, что тема блудного сына неизменно сопутствует этому герою, где бы у Шекспира он ни являлся. В первой части двухчастного «Генриха IV» тот же Фальстаф, облеченный властью вербовщика, навербовал в свой отряд такого сброду, что при виде его сам признается: «Можно подумать, что я набрал полторы сотни одетых в лохмотья блудных сыновей, которые недавно пасли свиней и питались помоями и шелухой» (часть I, акт IV, сцена II).[19] А в комедии «Веселые виндзорские кумушки» хозяин гостиницы показывает комнату Фальстафа со словами: «Вот его комната, его жилище, его за́мок, его постоянная кровать и его походная кровать, над ней только что расписана история блудного сына» (акт IV, сцена V).[20] Пушкин с его чутьем художника, для которого характерен прием подобных ассоциаций, уловил замысел Шекспира, видевшего в жизненной истории своих героев — и исторического, и вымышленного — разные вариации на тему библейской притчи.

Уже в хронике Шекспира история беспутств и возрождения молодого принца не повторяет библейский рассказ, соотнесена с ним как «особый случай» с «типовой истиной». «Падение» принца Гарри представляется несомненным отцу его и братьям, политическим сторонникам и противникам Генриха IV и даже Фальстафу и его компании. Для самого же Гарри «дурное общество» — своеобразная школа жизни, и когда долг призывает его на поприще государственной деятельности, он ведет себя с достоинством безупречного наследника престола и государя. Но если принц Гарри играет роль падшего, чтобы с тем большим блеском явиться потом в ореоле истинного душевного и королевского величия, то для Генриха IV его похождения — источник горечи: отец в нем страдает, толкуя поступки сына как доказательство нелюбви к себе, король — при мысли о невзгодах, которые обру-

---

[18] *Шекспир В.* Генрих IV / Пер. М. А. Кузмина. — В кн.: *Шекспир В.* Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л.: Academia, 1937, т. III, с. 401—402.

[19] Там же, с. 334.

[20] *Шекспир В.* Веселые виндзорские кумушки / Пер. М. А. Кузмина. — В кн.: *Шекспир В.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 587.

шатся на страну, когда беспутство завладеет троном, о крахе, уготованном делу его жизни. Убедившись на смертном одре в неосновательности своих подозрений, он дает волю отцовским чувствам и с чистым сердцем вручает сыну бразды правления. Как Гарри, участвуя в похождениях Фальстафа, сохранил душевную чистоту и образовал в себе государственный ум, так и радость отцовского прощения сменилась у Шекспира радостью своеобразного «узнавания», когда отцу открылось истинное лицо сына.

Иное дело Фальстаф, безраздельно отдавшийся своим порокам, остающийся верным себе до гробовой доски. Расточитель своей чести и самой жизни, он неспособен к нравственному возрождению и умирает, не познав раскаяния.

Мотив воспитания героя, который, пройдя «школу» «дурного общества», не запятнал своей чести и — более того — обогатил себя знанием жизни и людей, и тема блудного сына (весьма существенные для творчества Пушкина 1830-х гг. вообще и для прозы его в особенности) в «Генрихе IV» обнаружили свое внутреннее родство. Осмысление притчи о блудном сыне как типологического соответствия истории принца Гарри осуществлено в подтексте «Генриха IV». Оно незримо формирует характеры и направляет вымышленное действие хроники, выходя на поверхность лишь дважды и оба раза — в непринужденной болтовне Фальстафа. Для Шекспира, однако, эти упоминания о библейском отроке были важны как сигнал, указывающий на существование внутренних семантически значимых связей. Апеллируя к способности читателя и зрителя мыслить аналогиями, он опирался на традицию словесного и изобразительного искусства, уходящую корнями в глубокую древность.

В отличие от Шекспира Пушкин на первых же страницах «Станционного смотрителя» не просто упоминает об истории блудного сына, а делает отдельные ее моменты предметом восприятия и оценки героя-рассказчика повести. То, что у Шекспира было в подтексте, Пушкин выносит в текст, обнажая прием типологического сопоставления древней притчи и фабульных происшествий, как и его функцию. Чтобы понять замысел Пушкина, необходимо не только отделить библейскую притчу от «картинок», повествующих о блудном сыне, но и «картинки» от их описания в рассказе титулярного советника А. Г. Н., основанного на «живых» его юношеских впечатлениях.

Притча рассказывает, как юноша, получив свою часть отцовского достояния, покидает отчий дом, как на чужбине «он расточил имение свое, живя распутно» (Еванг. от Луки, 15, 13), как, нанявшись пасти свиней и не получая даже той пищи, какую получали они, молодой человек познал раскаяние и вернулся домой. Повествование архаическое, притча в силу закона хронологической несовместимости «идет» за блудным сыном и, подобно сказке, не вспоминает об оставшихся дома — ни об отце, ни о старшем брате. Вернувшись, юноша просто находит отца и

с ним — все, что притча связывает с понятием дома и христианского прощения, неизменным.

Евангельский рассказ эпичен по своей природе. Он служит проводником учительного смысла, но назидание притчи обращено не к блудному сыну (согрешившему, раскаявшемуся и прощенному), а к сыну праведному, не желающему принять и разделить отцовское прощение. Картинки, украшающие «скромную обитель» смотрителя, — продукт другой эпохи, несут на себе печать другого вида искусства и другой этики.

«Картинки» точно следуют за притчей, но притча в их отражении замедляет ход, меняет акценты и назидательную идею. Евангельское повествование предельно кратко и динамично, устремлено к раскаянию грешника и к торжеству отчего прощения. «Картинки» же, расчленяя повествовательное движение на ряд статических эпизодов, по необходимости конкретизируют то, что притча обобщила. А главное — они судят блудного сына, превращая искупление и прощение в рядовой эпизод истории.

Хорошо известно, что в русской литературе — драматической («Комидия притчи о блуднем сыне» Симеона Полоцкого) и повествовательной («Повесть о Савве Грудцыне» и «Повесть о Горе-Злочастии») — повышенный интерес к теме блудного сына наблюдается во второй половине XVII в. Характер ее трактовки определили особенности исторической эпохи, когда кризис патриархального уклада породил новую для русской жизни проблему «отцов и детей», стремление поддавшейся новым веяниям молодежи выйти из воли родительской, порвать со старым порядком жизни. Основная мысль и драмы Полоцкого, и обеих повестей состоит в пагубности желания «детей» жить своим умом, даже если вызвано оно достойными побуждениями (тема «славы» у Полоцкого). Сходная мысль — в народной русской пословице «Свету видал: со свиньями корм едал»,[21] созвучны ей и столь распространенные в фольклорной традиции духовные стихи на тему блудного сына.[22] Именно историческая эпоха меняет учительный смысл древней притчи. В свое время, на сходных стадиях общественного развития, она была в одном и том же направлении переосмыслена и у нас, и на Западе.

Вот почему Гершензон, полагая, будто назначение «картинок» — олицетворить «ходячую мораль», да еще в «немецки-филистерском» варианте, был прав и неправ одновременно. Закрепленные в «картинках» идеи и представления «ходили», конечно, достаточно широко, но ряд ли Пушкин связывал с ними мысль

---

[21] Пословицы русского народа. Сб. В. Даля. М., 1957, с. 105.

[22] Калики перехожие: Сб. стихов и исследование П. Бессонова. М., 1863, вып. 4, с. 156—162. К духовным стихам о блудном сыне мы еще вернемся. Сейчас же важно заметить, что помимо стиха, перелагающего притчу целиком, распространены и другие, подобно «картинкам» вычленяющие и распространяющие отдельные ее эпизоды: «плач» отца о блудном сыне занимает в духовных стихах свое, самостоятельное место, наряду с сетованиями раскаявшегося грешника.

о филистерской рутине. Можно думать, что Н. Я. Берковский[23] принял трактовку Гершензона по ассоциации с мотивами, хорошо знакомыми ему как исследователю немецкого романтизма. Для Гофмана, к примеру, бунт против духа немецкого филистерства был вполне реальной творческой проблемой. Пушкин же, думается, имел в виду другое. Хотя персонажи древней притчи одеты на «картинках» в чужеземное платье, а «под каждой картинкой» подписаны «приличные немецкие стихи» (VIII, 99), старого смотрителя они привлекли не своей «заносной» экзотичностью; патриархальная их мораль приобрела над ним власть, поскольку нашла в его душе отзыв, подготовленный личным социальным опытом «старого солдата». Н. Я. Берковский не зря определил «картинки» как «лубочные». Они несут в себе не просто «ходячую мораль», но по-своему выражают вековую культурную традицию, за которой стоит целая эпоха народной жизни и народной мысли.[24]

Время библейской притчи, как мы уже говорили, подчинено закону хронологической несовместимости. «Картинки» идут в этом отношении за притчей. В неизменности «колпака и шлафрока» — рудимент архаических представлений о времени и пространстве. Время остановилось для отца: после ухода сына не меняются ни сам старец, ни вещи, его окружающие. Не то с блудным сыном, для которого «мешок с деньгами» обратился «руби-

[23] «Колпак и шлафрок, постоянные признаки немецкого филистера, — писал Берковский в развитие толкования Гершензона, — названы Пушкиным дважды с целью усилить характерность быта <...> Вечное и модное на картинках стоят на одной доске. Немецкие картинки — наивная профанация того, что сами филистеры считают надвременным, надбытовым <...> свой быт, самих себя филистеры приравнивают к героям и к среде евангельского рассказа» (*Берковский Н.* О «Повестях Белкина», с. 179). Однако Пушкин, говоря о «картинках», ничем не дает понять, что в них закреплена некая догматически обоснованная жизненная позиция. Картинки по-своему интерпретируют библейский рассказ, но торжествует в них простота неискушенных элементарных представлений. «Колпак и шлафрок» оказываются символическим атрибутом лишь для мысли, поднявшейся над уровнем наивного восприятия. Для «картинок» же — это простая, доходчивая примета дома, признак доброй патриархальной старины. (Заметим, что и у самого Пушкина, уже во второй главе «Онегина», «На вате шлафор и чепец» знаменовали в жизни Лариной-матери освобождение от всего наносного: с ними явились «Привычки милой старины» (VI, 46, 47). Как примету ничем не стесненной домашней жизни помянул Пушкин «колпак и <...> шлафрок» и в статье «О записках Самсона» (см. XI, 94). Что же до «немецкого», «временного» в костюмах отца и сына, то уже в исходе средневековья библейских персонажей представляли в одеждах и в окружении бытовых аксессуаров, которые живописец наблюдал в современном ему обиходе. Ведь для определенного типа сознания «вечное» не существует вне «временного», общее говорит только через конкретное. Так и самая притча о блудном сыне служит в благовествовании от Луки конкретно-образным воплощением общего тезиса о благости христианского прощения.

[24] Ср. «народную песню» «Ты дуброва, моя дубровушка» в «Собр. русских стихотворений <...> изд. В. Жуковским» (М., 1810, ч. 2, с. 326). Самое имя героини «Смотрителя» могло быть навеяно песней «Бедная Дуня» (там же, с. 211—212), где судьба Дуни повторяет судьбу бедной Лизы Карамзина.

щем», а место «блудниц» заступили свиньи. Время и в притче, и в «картинках» течет для одной стороны, для сына. И Пушкин спорит не с филистерским толкованием притчи, а с архаическим, закрепленным литературной и изобразительной традицией представлением, согласно которому события библейского рассказа — воспитание юноши жизнью — осуществляются в неподвижном мире, среди застывших контрастов (добрый старик-отец — ложные друзья и блудницы), где, кроме самого юноши, ничего не меняется. В «Смотрителе» же — и, начиная с В. В. Гиппиуса, об этом не раз говорили — повествование, не выпуская из поля зрения дочь, следит в первую очередь за теми переменами, которые произошли за время ее отсутствия в жизни оставленного ею отца.

Трудно согласиться и с тем, будто в восприятии Пушкина история Дуни противостоит истории, рассказанной «картинками», как «русский» случай — «немецки-филистерским» представлениям о мире и жизни. В 1835 г., в «Сценах из рыцарских времен», Пушкин создал еще одну вариацию на тему блудного сына. «В неметчине» Франц на свой манер повторяет путь «отрока Библии» и, подобно Дуне, вернувшись в отчий дом, ищет и не находит старого «колпака и шлафрока». Ход времени изменил исходные рубежи драмы. И как Дуня в поисках отцовской любви и прощения оказалась у заброшенной могилы, так и Франц не застал отца в живых. Но этого мало: дома ожидало юношу не отцовское прощение, а известие, что в гневе на сына, изменившего пути предков, старик лишил его наследства. Как видим, при всем несходстве образов и коллизий повести и драмы судьбы героев, о которых они рассказывают, находятся в сходных отношениях с древней притчей.

Однако в тексте «Станционного смотрителя» библейская притча представлена не сама по себе, и даже интерпретирующие ее согласно представлениям другой исторической эпохи «картинки» (в соответствии с законами искусства словесного) предстают в отражении описания, которое титулярный советник А. Г. Н. составил по юношеским своим впечатлениям. Много и справедливо писали о том, что Дуню мы видим лишь сквозь призму посредствующего восприятия тех, кто рассказывает о ней. Осталось, однако, неосмысленным, что то же происходит и с «картинками», столь важными для повести в целом. Рассказывая о них, А. Г. Н. расставляет свои семантические акценты, и его описание оказывается новой и притом — непосредственно явленной в повести Пушкина ступенью в интерпретации притчи.

Существенно заметить, что повествователь не воспроизводит напечатанных под «картинками» «приличных (т. е. соответствующих изображению, — *Н. П.*) немецких стихов» (VIII, 99): ни они сами, ни назидательные их идеи Пушкину и его повести не нужны.[25]

---

[25] В «Записках молодого человека» стихи тоже не приведены, но упоминание о них оказывается красноречивой деталью, характеризующей

За вычетом единичных уточнений, описание сложилось в составе начатых и вскоре оставленных «Записок молодого человека», о которых мы уже говорили. «Картинки» представали там в восприятии вчерашнего кадета, по-школьному чувствительного к их назидающей мудрости. Рассказывая о «картинках» он простодушно судит «отрока Библии»: в его описании силен элемент интерпретирующего «досказывания». Представленные на «картинках» персонажи подвергаются оценке, причем выделенные описанием свойства героев и их поступков далеко не всегда поддаются передаче средствами изобразительного искусства и не могут быть уловлены непосредственным наблюдением. На первой картинке молодой человек видит, как «*беспокойный* юноша» «*поспешно* (вариант: *с благодарностию*) принимает отцовское благословение. «В другой изображено <...> *дурное* поведение *развратного* молодого человека; он сидит за столом, окруженный *ложными* друзьями <...> далее промотавшийся юноша <...> *воспоминает о доме отца своего, где последний раб* etc.» Наконец, его встречает «добрый старик», а «старший брат *с досадой* вопрошает о причине таковой радости» (VIII, 404, ср. VIII, 949[26]). Как ни скупы показания автографа «Записок», его варианты наводят на мысль, что Пушкин, умножая и усиливая оценочные эпитеты, стремился через эти эпитеты охарактеризовать тип восприятия, свойственного юному, не знающему жизни прапорщику. Не случайно вслед за описанием «картинок» с историей блудного сына в «Записках» идет комически серьезное рассуждение о «проччих картинах», которые «изображают погребение кота, спор красного носа с сильным морозом и том.<у> подоб.<ное>, — и в нравств.<енном> как и художеств.<енном> отношении не стоят внимания образованного человека» (VIII, 404): юноша и здесь ищет нравственных прописей, в духе которых воспринял он историю блудного сына.

Большинство оценочных характеристик, привнесенных героем «Записок» в рассказ о картинках, без изменений перешло в текст «Станционного смотрителя», хотя особенно явные случаи «досказывания», основанного на дополнении зрительных впечатлений, Пушкин из повествования А. Г. Н. устранил.[27] Но — и это примечательно — правка не коснулась того, в чем выразилось осуждение блудного сына. А вместе с порицающим библейского отрока описанием «картинок» юноша А. Г. Н., который в мае месяце 1816 г., находясь «в мелком чине», проездом побывал на подведомственной Вырину станции, усвоил черты мировосприя-

---

мироотношение героя: вчера он еще твердил надоевший немецкий урок, а сегодня «с удовольствием» прочитывает немецкие стихи и списывает их, «чтоб на досуге перевести» (VIII, 404). В «Смотрителе» Пушкин ограничился простым упоминанием о прочитанных путником «немецких стихах».

[26] В словах «последний раб» курсив Пушкина, во всех остальных случаях — мой (*Н. П.*).

[27] В рассказе о блудном сыне устранены слова «он воспоминает...» и сл., в рассказе о старшем брате — слова «с досадой».

тия, ранее сообщенные Пушкиным герою «Записок молодого человека». И по мере того как Дуня в беспредельно усложненном виде повторяет историю блудного сына, мы узнаем и о другом — о том, как ригоризм скорой на суд молодости А. Г. Н. сменился трезвым пониманием бесконечной сложности живой жизни. Восстанавливая со слов участника и очевидцев разыгравшуюся уже не на «картинках», а наяву драму, рассказчик не обвиняет: он размышляет, он сочувствует и сострадает ее героям, ведет за собой читателя в самую сердцевину трагических событий. А случившееся со смотрителем — именно трагедия, в которой сталкиваются «равновеликие силы, причем гибель одной не увеличивает этического достоинства другой».[28]

4

Еще В. В. Гиппиус заключил, что «Станционный смотритель» «непонятен вне <...> давней и в свое время прогрессивной традиции семейной буржуазной повести и драмы», в прошлом которой — «не только „Бедная Лиза" Карамзина, продолжавшая быть наиболее „классической" допушкинской повестью, но и такие вершинные явления своего времени — уже в общеевропейском масштабе — как драмы Бомарше, Лессинга, Шиллера». Эта повествовательная и драматургическая традиция сложилась и развивалась, по определению исследователя, на основе «мотива обольщения простой девушки — крестьянки или мещанки — соблазнителем из высшего класса (или в другом варианте — рядовой дворянки князем или принцем)» и включала «отчаяние, самоубийство, гибель как следствие действительного или хотя бы задуманного обольщения». Почти необходимыми персонажами «мещанской драмы» являются близкие героини — «иногда жених, но чаще всего отец <...> отец же обычно является тем резонером, устами которого провозглашается самоценность и неприкосновенность домашнего очага, негодование против его нарушителя и оправдание его жертвы».[29] Как «преодоление и отрицание»

---

[28] *Платонов А.* Пушкин — наш товарищ. — Лит. критик, 1937, № 1, с. 52.

[29] *Гиппиус В. В.* Повести Белкина, с. 17—18. Дальнейшая разработка проблемы своеобразно подтвердила эти выводы о характере литературной традиции, с которой связан «Смотритель». Из произведений предшествовавшей Пушкину русской и западной литературы, ставших объектом особого внимания исследователей пушкинской повести, одни (как «Бедная Лиза» Карамзина, см.: *Богомолец В. К.* «Бедная Лиза» Карамзина и «Станционный смотритель» Пушкина. — В кн.: Проблемы стиля, метода и направления в изучении и преподавании художественной литературы. М., 1969, с. 103—104) привлечены к сопоставлению со «Станционным смотрителем» уже в работе самого Гиппиуса, другие (как нравоучительная повесть Ж.-Ф. Мармонтеля «Лоретта» или линия родственной «Лоретте» до- и послекарамзинской русской сентиментальной повести, см. об этом: *Шарыпкин Д. М.* Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1978, т. VIII, с. 127—136) принадлежат к изученному Гиппиусом повествовательному типу. Заметим попутно, что вывод Д. М. Шарыпкина, согласно которому «Лоретта» послу-

этой традиции и понимал «Станционного смотрителя» В. В. Гиппиус.[30] Думается, однако, что Пушкин не остановился на ее «преодолении и отрицании». Он проницательно уловил связь этого своеобразного повествовательного клише с древней библейской притчей, ощутил его продуктивность в новых исторических условиях.

Именно на фоне традиционной схемы Гиппиус подметил главное, что отличает от нее повесть Пушкина: «...на Вырине, а не на Дуне сосредоточено внимание автора». «И то, что в чувствительных сюжетах было центром, — вопрос о судьбе героини — едва намечено: известно только, что Дуня не погибла, не „метет улицу вместе с голью кабацкою" ‹...› подробностей нет; потому, конечно, что ‹...› не это было для ‹Пушкина› существенным».[31] Наблюдение тонкое и точное.

От «Станционного смотрителя» подспудные ассоциации ведут еще к одной, лирической традиции конца XVIII—начала XIX в., опосредованно связанной с той же притчей о блудном сыне. Мотив двух друзей (братьев), из которых один верен домашнему очагу, обычаю отцов, а второго неодолимая сила влечет вдаль, навстречу треволнениям и опасностям «большого» мира, у Дмитриева («Два голубя», 1795), у Батюшкова («Странствователь и домосед», 1814—1815) и Жуковского («Теон и Эсхин», 1814) видоизменяется, наполняется историческим опытом эпохи, трактуется каждым из поэтов в соответствии с его авторской индивидуальностью. Особенно интересно в связи со «Станционным смотрителем» стихотворение Батюшкова. Его «странствователь», подобно «блудному» Симеона Полоцкого, покидает тихий и устойчивый «малый» мир ради обретения славы в мире «большом». Жизнь обрекает иллюзорные мечты лишенного авторского участия странствующего «краснобая» на неизбежное трагическое крушение, приводит его «избитого, полумертвого» назад к «отчему пенату». Но чуть оправившись под родным кровом, он снова влечется прочь; брат умоляет его вернуться:

Напрасные слова — чудак не воротился,
Рукой махнул... и скрылся.

«Конец прекрасен», — заметил Пушкин об этих стихах, неожиданно выводящих авторскую дидактику на простор новой поэтической идеи (XII, 283). Едва ли не «Странствователем и домоседом» навеяны последние стихи пушкинского послания «К вельможе», перебеленного 23 апреля 1830 г.:

жила «основным литературным источником» повести Пушкина, нуждается в решительном ограничении: в пересказе Шарыпкина ряд сюжетных ситуаций нарочито сближен со «Смотрителем». К очерченной Гиппиусом традиции принадлежат и «История одной деревенской девушки» А. Ф. Прево и «Векфилдский священник» О. Голдсмита, поставленные в связь со «Смотрителем» в новейшей работе М. В. Разумовской (см.: Рус. литература, 1986, № 3, с. 124—134).

[30] *Гиппиус В. В.* Повести Белкина, с. 19.

[31] Там же.

И к ним издалека то воин, то оратор,
То консул молодой, то сумрачный диктатор
Являлись день-другой роскошно отдохнуть,
Вздохнуть о пристани и вновь пуститься в путь.

(III, 220)

Уже у Батюшкова за прощальным взмахом руки «странствователя» предчувствуется тема жизненного пути. Та же тема явно звучит в концовке стихотворения Пушкина, где она осложнена другой — темой человеческого заката и увлекаемой вдаль от «пристани» деятельной молодости.

Тема Дуни неразрывно сопряжена в повести с мотивом дороги. Впервые «маленькая кокетка» является перед нами на почтовой станции, при обстоятельствах, которые не оставляют сомнения: она не просто выросла на большой дороге, а сформирована ею. Следующий эпизод («картинка») ее жизни — плачущая в дорожной кибитке девушка, «по своей охоте» уезжающая из отцовского дома. Куда? — неважно; с кем? — с повесой-гусаром, которого она полюбила, когда для нее настала пора любви.[32] Еще одна картина: Дуня, «одетая со всею роскошью моды», в «комнате прекрасноубранной», которую содержит для нее в Литейной тот же Минский и где он появляется на правах «гостя» (чем не станция на жизненном пути ее?!). И наконец перед нами «проезжающая» барыня в карете шестерней; придя к сирой смотрителевой могиле, «Она легла здесь, и лежала долго. А там ‹...› поехала» (VIII, 106). Сцены зыбкого, неустойчивого равновесия сменяются движением. Исследователи ищут ответа на вопрос, нашла ли Дуня свое счастье, а ответа Пушкин не дает. «Потому, конечно, что ‹...› не это было для него существенным».[33] Самому блудному сыну, порвавшему с традиционным укладом своих предков, Пушкин в недалеком уже будущем посвятил другую повесть — «Пиковую даму», в «Смотрителе» же, как и в пушкинской лирике, мотив дороги оборачивается мотивом жизненного пути. Счастлива Дуня или нет, уйдя из отцовского дома она нашла свою судьбу. Какова эта судьба, Пушкин не проясняет,

---

[32] Ср. отделанное Пушкиным 7 октября 1830 г., менее чем через месяц после завершения «Смотрителя», стихотворение «Паж или пятнадцатый год». Ребяческая фанфаронада стала здесь зеркалом, в котором отразился строй чувств и устремления мальчика в «возрасте Керубино» («C'est l'âge de Chérubin...» — эпиграф стихотворения), на рубеже отрочества и юности. А в черновике «Смотрителя», в рассуждении о «родах любовей», Пушкин назвал и «любовь 15 [14] летн.‹его› сердца» (VIII, 644), а это как раз возраст Дуни.

[33] Ср. в «Полтаве»:

...Ее страданья,
Ее судьба, ее конец
Непроницаемою тьмою
От нас закрыты.

(V, 64)

ибо повесть его не о Дуне, а о том, как отъезд ее с Минским сказался на третьем человеке, ее отце.

Уже в первой болдинской повести — «Гробовщике» из скупых сообщений всеведущего автора, из картин сна Прохорова складывается история «дела» гробовщика и — более того — история его жизни. В истории этой более типового, нежели индивидуального. Жизнь Прохорова, представителя «сословия» ремесленников, протекает в деловой суете, в заботах о подряде, во «фран-масонском» общении с соседями, в попечении о дочерях. Переезд, новые соседи означают перелом в скромном его существовании, а пробужденные ими мысли о мире и о себе — событие исключительное, своего рода жизненный рубеж. Герой «Станционного смотрителя» недаром живет на большой дороге. Картина его жизни полнее, она глубже захватывает действительность со всеми ее противоречиями.

Судьбу Самсона Вырина, встающую перед нами во всей ее трагической безысходности, Пушкин осмысляет в ряду емких и многозначительных ассоциаций, принадлежащих разным уровням повествовательной структуры повести. Роковое происшествие, разрушившее кратковременную идиллию смотрителевой жизни, повесть измеряет вечными проблемами отцов и детей,[34] неукротимого влечения юности в большой мир. Но, как это свойственно Пушкину вообще, не только конкретно-историческая картина событий обогащается «в контексте вечности»: события повести с их социальной и психологической достоверностью высвечивают в свою очередь то живое человеческое содержание, которое пережило века под аскетическим покровом древней притчи.

Точности социального и культурно-психологического портрета своего героя Пушкин достигает посредством включения его в круг ассоциаций другого рода. В повествование втягивается цепочка образов отечественной поэзии, восходящих к произведениям, с той или другой стороны затронувшим проблему демократического героя. Ассоциации эти то распространяются на действие повести в целом, то бросают свет на отдельные моменты жизненной истории Вырина, но всякий раз они приурочены к узловым моментам развития повествования или фабульных событий.

Первое звено в череде сигналов, связывающих повесть с этой литературной традицией, — эпиграф из «Станции» П. А. Вяземского, из которого полемически развивается вся повесть, — тщательно изучено.[35] Иронической игре Вяземского, в коей изливается «досада, накопленная во время скучной езды», неминуе-

---

[34] Подчеркивая шекспировский масштаб трагедии старого смотрителя, сопоставляя его с королем Лиром, Д. А. Гранин справедливо заметил о повести Пушкина: «Незачем укладывать ее в жесткое прокрустово ложе сословного конфликта, когда содержание ее и больше, и противоречивее» (*Гранин Д.* Тринадцать ступенек: Повести, эссе. Л., 1984, с. 110).

[35] См.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941, с. 465—468; *Lednicki W.* Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenev and

мых остановок в пути и вынужденного пребывания в «бедном его ‹смотрителя› жилище» (VIII, 97), Пушкин противополагает повесть о человеке, облеченном в мученический чин четырнадцатого класса. Открывающее ее «рассуждение о смотрителях» (VIII, 661) — образец ораторского красноречия, увлекающего читателя, убеждающего его силой слова и непреложностью факта, — рисует смотрителя не с точки зрения «проходящих», как Вяземский. Оно шаг за шагом вникает в положение его изнутри, исчисляет испытания, выпадающие на его долю и неотъемлемые от «места», которым бедняк тем не менее дорожит, ибо лишившись его, он и вовсе «может ‹...› пойти по миру» (VIII, 403). «Какова должность сего диктатора, как называет его шутливо князь Вяземский? — вопрошает повествователь. — Не настоящая ли каторга?» (VIII, 97). Далее следует сложно соотнесенный с общим правилом «частный» случай. Пушкин рассказывает, как большая дорога, не удовольствовавшись тем, чем «мученик» почтового тракта жертвовал по долгу службы, вторглась в святая святых его человеческого существования, разрушила «малый» его домашний мир, источник скромных его радостей и той внутренней силы, которая позволяла смотрителю противопоставить сущей «каторге» своей должности «довольное самолюбие» (VIII, 98).

В самом деле, «смиренная, но опрятная обитель», так явно контрастирующая с описанной Вяземским русской станцией, горшки с бальзамином, пестрые занавески, картинки, ее украшающие, — все это не отменяет общего правила: Вырин, как и всё «сословие смотрителей», живет в вечном ожидании «сердитых» бар-проезжих, по любому поводу готовых «возвысить ‹...› голос и нагайку» (VIII, 101). И конечно же «вид довольного самолюбия», свежесть и бодрость Самсона Вырина не от того, что красавица-дочка одним своим появлением отводит грозу от старика-отца. Разумеется, и это радует его, но не столько самим избавлением от брани и побоев, сколько питая его отцовскую гордость: «...кто ни проедет, всякой похвалит, никто не осудит ‹...› Ею дом держался: что прибрать, что приготовить, за всем успевала. А я-то, старый дурак, не нагляжусь, бывало, не нарадуюсь; уж я ли не любил моей Дуни, я ль не лелеял моего дитяти ‹...›?» (VIII, 100). Особую ценность этот момент скромного, но удовлетворенного существования обретает на фоне предшествующей жизни смотрителя, о которой в повести говорят крайне лаконичные и предельно емкие детали. Одна из них напоминает о былых радостях и утратах Вырина: и разумом и проворством Дуня пошла «в покойницу мать». «Подле покойной хозяйки его» и похоронили Вырина, когда пришел срок. Другая деталь говорит не о «малом» мире смотрителевой жизни, а приоткрывает завесу над отношениями его к миру «большому».

Sienkiewicz. The Hague, 1956, p. 13; *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974, с. 158; *Фридлендер Г. М.* Поэтический диалог Пушкина с П. А. Вяземским, с 170—173.

При первой встрече со смотрителем рассказчик видит на нем «длинный зеленый сертук с тремя медалями на полинялых лентах» (VIII, 99). Как «старого солдата» представляет себя однажды и сам Вырин, являясь просителем в передней барина, который увез из дому его «заблудшую овечку». За тремя медалями старого смотрителя не только стоит его солдатское прошлое, трудное и героическое. От них тянется новая, до сих пор не уловленная нить многозначительных литературных ассоциаций.

Три медали Вырина — реминисценция из шестнадцатой строфы оды Державина «Вельможа», в которой обличается Сибарит, проводящий век «Средь игр, средь праздности и неги»:

А там на лестничный восход
Прибрел на костылях согбенный
Бесстрашный, старый воин тот,
Тремя медальми украшенный,
Которого в бою рука
Избавила тебя от смерти:
Он хочет руку ту простерти
Для хлеба от тебя куска.

Известна другая пушкинская реминисценция из «Вельможи». Гневным обличением Сибарита звучит четырнадцатая строфа оды:

А там израненный Герой,
Как лунь во бранях поседевший,
Начальник прежде бывший твой, —
В переднюю к тебе пришедший
Принять по службе твой приказ, —
Меж челядью твоей златою,
Поникнув лавровой главою,
Сидит и ждет тебя уж час!

Эти стихи отозвались в стихотворении Пушкина «Полководец» (1835). Здесь противопоставлены героическая молодость «начальников народных наших сил» и их протекающая в бездействии забвения старость («...никнут в тишине Главою лавровой» — III, 378), что стало в свою очередь образным выражением контраста между двумя эпохами русской истории. На столь же широкий круг читательских ассоциаций рассчитывал Пушкин и тогда, когда он украшал грудь Вырина тремя державинскими медалями, а потом приводил «старого солдата» в переднюю молодого гусарского ротмистра. В свете державинского мотива три встречи смотрителя с Минским обретают новые краски и дополнительные смысловые оттенки.

В почтовом домике Минский ведет себя в полном соответствии с типической картиной, нарисованной в открывающем повесть «рассуждении о смотрителях». В общее правило целиком укладывается не только сцена появления его в жилище смотрителя, когда он «возвысил было голос и нагайку», но и затеянная Минским любовная игра, и то, что молодой повеса «сманил»-таки Дуню из отцовского дома. Но как ни велико расстояние между

«диктатором» почтовой станции и проезжим ротмистром, в Петербурге дистанция между бедным смотрителем и похитителем его дочери еще более увеличивается, а конфликт раскрывает свою истинную сущность. Нравственную коллизию повести Пушкин измеряет державинским масштабом. В шестнадцатой строфе «Вельможи» Державин сопоставил две крайние ситуации, когда жизнь и смерть одного человека зависят от нравственного достоинства другого. И душевная ущербность вельможи тем очевиднее, что ему просто недосуг вернуть долг человечности тому, кто некогда, пренебрегая собственной безопасностью, спас его жизнь. У Пушкина ситуация изменена. Со старым заслуженным солдатом Минского связывает лишь чувство вины перед ним: привязанность, а быть может уже и любовь к дочери — это жизнь самого Минского, и бедный смотритель в ней — лицо стороннее. Минский и защищает свою жизнь, и без того достаточно запутавшуюся, от непрошеного вторжения. В отличие от него Вырин думает не о себе. Он простирает руку не за куском хлеба и даже не с упреком, а с мольбой о том, что ему дороже жизни, — в попытке отвести перст судьбы от «заблудшей овечки» своей. В этой ассоциативной перспективе сверток «смятых ассигнаций», оказавшийся за обшлагом смотрителевой шинели, обретает почти символический смысл, говоря о пропасти, отделяющей коллежского регистратора от похитителя его «дитяти». Сцена на Литейной, когда Минский, «сильной рукою схватив старика за ворот, вытолкнул его на лестницу» (VIII, 104) из комнат, занимаемых его дочерью, лишь делает явным то, что стоит за эпизодом с ассигнациями: в Вырине Минский не угадывает человека, боль старого отца не встречает отзыва в его барской душе.

Однако внутреннее содержание трех встреч Вырина с Минским богаче, оно захватывает основной нерв трагической коллизии повести. Дело в том, что Минский разделяет судьбу всех персонажей «Станционного смотрителя», из которых ни один не уходит со страниц повести таким, каким он был до начала фабульных событий. Пораженный красотою Дуни, Минский увозит ее из отчего дома. Была ли то обычная «шалость» повесы-гусара, или «такая разумная, такая проворная» смотрителева дочка успела заронить в его душу искру более серьезного чувства, повесть умалчивает. Можно только догадываться, что не случайно, а в предвидении дальнейшего хода событий Пушкин убрал из окончательного текста рассуждение повествователя о легкой и скоротечной дорожной любви, следовавшее в черновике за сценой поцелуя, которым обменялись Дуня и молодой А. Г. Н. в сенях почтового домика: «Читатель ведает, что есть несколько родов любовей — [любовь чувственная, платоническая, любовь из тщеславия, любовь 15 летн. сердца, и проч.] но изо всех — любовь дорожная самая приятная. Влюбившись на одной станции нечувствительно доезжаешь до другой, [а иногда и до третей]. Ничто так не сокращает дороги [и] воображение ничем не развлеченное вполне наслаждается своими мечтаниями. Лю-

бовь безгорестная, любовь беспечная! Она живо занимает нас не утомляя нашего сердца и угасает в первом городском трактире» (VIII, 644—645). Как бы то ни было, в Демутовом трактире, при внезапном явлении Вырина, и вспыхнувшее лицо и «крайнее замешательство» Минского — результат не одной неожиданности. Похоже, что «любовь безгорестная, любовь беспечная» для Минского позади, но она не угасла, а обернулась любовью истинной. С ее появлением жизнь поставила перед молодым человеком серьезные вопросы, которые всколыхнул и которые заострил Вырин с его мольбой о «божеской милости». Гусар сознает и непоправимость содеянного, иллюзорность того выхода, о котором мечтает несчастный отец; и вину свою перед смотрителем. Он просит у старика прощения и дает ему (а может быть — и себе) слово дворянина не покидать Дуни. Но сам смотритель для Минского лишь помеха и олицетворение «грозных вопросов морали», того тупика, выход из которого пока еще неясен ему самому. Эпизод с ассигнациями как нельзя лучше воплощает и смущение, и растерянность гусара, и то, что отец его возлюбленной как был, так и остался в сознании Минского чиновником «четырнадцатого класса», не более. Из того же источника проистекает и задумчивость Минского в сцене у Дуни. Это не он, а неспокойная его совесть гонит отца от дверей дочери. От смотрителя же скрыты мысли и чувства молодого человека. О ситуации он судит по его поступкам, и еще — опираясь на свой социльный опыт. Немудрено, что будущее Дуни рисуется ему в черном цвете.

Характеризуя сказовую природу речи смотрителя, В. В. Виноградов выделял как отличительную ее черту «примесь устного просторечия и притом с не-дворянской социальной окраской». И далее замечал: «Но прямое воспроизведение сказа станционного смотрителя очень скоро прекращается. Сказ смотрителя растворяется в передаче титулярного советника <. . .> Лишь конец рассказа вновь облекается в формы прямой речи».[36] Тем более примечательно, что именно прямая речь смотрителя, замыкающая передачу его повести, пронизана реминисценциями (причем несущими с собой фразеологические признаки устного просторечия). К источнику их Пушкин на этот раз прямо отсылает читателя. Переключая внимание с горестной повести смотрителя на самого повествователя, он замечает, что рассказ старика неоднократно прерывался «слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева. Слезы сии отчасти возбуждаемы были пуншем, коего вытянул он пять стаканов в продолжении своего повествования; но как бы то ни было, они сильно тронули мое сердце» (VIII, 105). Читателю пушкинской поры стихотворение И. И. Дмитриева «Карикатура» (1791), о котором идет здесь речь, было хорошо известно. Ему было ясно, что «усердный Терентьич» по-

---

[36] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина, с. 570—571.

мянут Пушкиным не только ради выразительного жеста, унаследованного старым смотрителем.

Сюжет основанного на «истинном происшествии» стихотворения Дмитриева таков. «Бывший вахмистр Шешминского полку, Отставку получивший Чрез двадцать службы лет», находит, возвратясь на родину, лишь заброшенный дом да своего холопа — Терентьича. К портрету «усердного Терентьича» и его ответу — выдержанному в сказовой манере повествованию его о судьбе хозяйки, жены помещика, — и восходят реминисценции «Станционного смотрителя». На вопрос помещика «Жива иль нет жена?» Терентьич, «скорчась, слезы Утер своей полой» и поведал:

«Хозяюшка твоя
Жива иль нет, бог знает!
Да здесь ее уж нет!
. . . .
Она держала пристань
Недобрым молодцам;
Один из них поиман
И на нее донес.
. . . .
Вот пятый год в исходе —
Охти нам! — как об ней
Ни слуха нет, ни духа,
Как канула на дно».

«...Сюжетно-смысловая атмосфера „Карикатуры“, — справедливо писал В. В. Виноградов, — наполнена соответствиями, символическими приближениями к семантике „Станционного смотрителя“».[37] Без прямого упоминания Пушкина о балладе Дмитриева совпадение фразеологических формул в сказах Терентьича и смотрителя можно бы счесть случайным, восходящим к стилистике устного просторечия. Однако в совокупности с жестом Терентьича они привлекают внимание к тому, что́ есть сходного в обоих рассказах по существу, а одновременно делают явным семантический акцент, звучавший для самого поэта в словах старого смотрителя: «Вот уже третий год <...> как живу я без Дуни, и как об ней нет ни слуху, ни духу. Жива ли, нет ли, бог ведает» (VIII, 105). В судьбах Дуни и Груняши, «хозяйки» дмитриевского вахмистра, нет (или очень мало) общего. Зато Самсону Вырину и «усердному» к делам барина своего Терентьичу суждено одно: оступившись, и Дуня и Груняша как на дно канули для своих близких. Ни той, ни другой не только нельзя ничем помочь, узнать о них ничего нельзя. Эта неизвестность о судьбе «заблудшей овечки» таит в себе для бедного отца особую горечь, питает его безотрадные мысли: «Всяко случается. Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал, да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе и бархате, а завтра, поглядишь, метут

[37] *Виноградов В. В.* О стиле Пушкина. — Лит. наследство, 1934, т. 16—18, с. 149.

улицу вместе с голью кабацкою» (VIII, 105). В этот момент повесть Пушкина неожиданно сближается со старинным русским духовным стихом «Плач отца по блудном сыне»:

Ах, увы, сыне мой сладчайший!
Наносишь мне бо печаль, плач горчайший,
В горах ли, в вертепах обитаешь ныне,
Или аки в скотской живеши долине?
Ах, пронзаешь мне отчую днесь утробу,
Вводиши мене прямо ты ко гробу!
Ах, увы, мой сыне! Ах, увы, мне горе:
Наносишь мне слезы, як океан-море!
Мню, лутче б тебе на свете не быти,
Нежель такой плач мне ныне терпети! [38]

Близость строя переживаний, отразившихся в народном стихе и в повести Пушкина, позволяет поставить вопрос о народно-поэтическом подтексте «плача» Самсона Вырина. В то же время сопоставление стиха и повести дает возможность подметить то новое, что отличает Вырина. Всецело поглощенный мыслями о Дуне, старый смотритель далек от того, чтобы упрекать ее за содеянное, и уж вовсе забывает о самом себе.

В древней притче отец, растолковывая праведному сыну причину радости своей и веселья при возвращении сына блудного, говорит: «...брат твой сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся» (Еванг. от Луки, 15, 32). А старому смотрителю не дано этой радости, он доживает жизнь в вечном беспокойстве: «Как подумаешь порою, что и Дуня, может быть, тут же пропадает, так поневоле согрешишь, да пожелаешь ей могилы» (VIII, 105).

С тех пор как Гершензон решительно заключил, что в Петербурге Дуня «вышла на путь своего счастия <...> они венчаются», что «был бы счастлив счастием Дуни» и смотритель, но его «сгубила ходячая мораль», «те немецкие картинки»,[39] эта мысль неоднократно повторялась и варьировалась на разные лады. Думается, что на самой постановке вопроса, согласно которой «погиб смотритель не от существенной напасти»,[40] а оттого что был не в состоянии поверить в индивидуальный (не массовый) случай, в счастье своей Дуни, лежит печать не девятнадцатого, нынешнего века. Изо всех «проклятых» вопросов, над которыми билось прошлое столетие, проблема любви, проблема

---

[38] Калики перехожие, вып. 4, с. 160. Ср. аналогичный фрагмент в «Комидии» Симеона Полоцкого:

Жив или умре, никто же вещает,
отчее сердце толма умирает.
. . . .
Кто бы ми дал то сына созерцати,
хотя бы нага в дом мой восприяти!

(*Симеон Полоцкий.* Избр. соч. / Изд. подгот. И. П. Еремин. М.; Л., 1953, с. 182). Здесь еще больше точек соприкосновения с размышлениями старого смотрителя, чем в народном стихе.

[39] *Гершензон М.* Мудрость Пушкина, с. 126, 125.

[40] Там же, с. 125.

семьи и брака наиболее решительно переосмыслены веком двадцатым. Неслучайно среди романов Л. Толстого «Анна Каренина» более других нуждается ныне в историческом комментарии. То же — с трагедией Самсона Вырина.

Подробности Дуниной судьбы — за границами пушкинской повести. А отвлекаясь от того, что прямо сказано там о Дуне, заметим лишь, что счастье ее (в том смысле, как рисовалось оно Гершензону) весьма проблематично и тогда, когда приезжает она в карете шестерней. Но Вырину не дано знать о «заблудшей овечке» своей и того, что знает о ней рыжий и кривой мальчик. Минский же и в тот единственный раз, когда он снизошел до разговора со старым солдатом, обещал ему только, что Дуня будет счастлива, ни словом не обмолвясь о «венце». Вспомним «Барышню-крестьянку», которая писалась через неделю после «Станционного смотрителя». «Алексей, как ни привязан был к милой своей Акулине, все помнил расстояние, существующее между им и бедной крестьянкою» (VIII, 117); мы знаем, при каких обстоятельствах пришла ему в голову «романическая мысль» (VIII, 123) жениться на «дочери прилучинского кузнеца» (VIII, 117) и чем дело кончилось. Самсон же Вырин романов не читал, зато хорошо знал «господ проезжающих», так его ли винить, что не «романические мысли» осаждали его. А в возможности счастья без венца сомневался еще и Л. Толстой, к тому же — полвека спустя. Но уж если пытаться заглянуть за занавес, опущенный Пушкиным над настоящим и будущим его героини, надо помнить и о другом. Окажись Дуня сильнее сословных предрассудков Минского, войди она хозяйкой в дом своего возлюбленного, — за порогом этого дома ее ждут новые испытания. Что нужно для счастья женщины, какую роль могут сыграть «свет и мнения света» (VIII, 264) в жизни той, кто не принадлежит «к этому малому стаду» (VIII, 42) по праву рождения и принята в нем как чужая, — эти проблемы (до которых, конечно же, не доходит мысль Вырина, а с нею — и пушкинская повесть), едва уловимые на периферии социально-критических размышлений Пушкина, достаточно определились в современной поэту русской действительности, а на западе стали объектом художественного изучения в творчестве Бальзака.

Только пунш, да и то «на втором стакане» позволил титулярному советнику А. Г. Н. заглянуть в душу бедного отца. С уходом Дуни, с потерей уверенности в ее завтрашнем дне из жизни старого смотрителя навсегда ушло «довольное самолюбие», с которым утолял он любопытство проезжих в начале повести, как ушли из бедного его жилища опрятность, горшки с бальзамином и пестрые занавески. Щемящей тоской веет от бесхитростной повести рыжего мальчика: «...Он выучил меня дудочки вырезывать. Бывало (царство ему небесное!) идет из кабака, а мы-то за ним: Дедушка, дедушка! орешков! — а он нас орешками и наделяет» (VIII, 105—106). Органически просто соединились в этом рассказе знаки неизбывного горя и душевной доброты, на-

ходящей исход в тяге одинокого старика к деревенским мальчишкам.

И все же пока при нем его каторжная должность, старик жив. С уничтожением тракта, на котором не было ему «покою ни днем, ни ночью», связи его с жизнью прерываются. Не зря Пушкин назвал своего героя Самсоном Выриным, по имени Самсона-странноприимца и названию почтовой станции. Он жив дорогой и умирает вместе с ней.[41]

С момента, когда А. Г. Н., подъезжающего во второй раз к почтовой станции ***, охватывает печальное предчувствие, в повести неуклонно нарастают настроения грусти, под конец, в сцене посещения кладбища (которая звучит резким контрастом с предшествующим ей описанием поезда «прекрасной барыни»), переходящей в надрывную тоску. И лишь последние строки повести снимают напряжение, финал ее приносит если не радость, то успокоение. А. Г. Н., которому только что было жаль своей «напрасной поездки и семи рублей, издержанных даром», кончает повесть словами: «И я дал мальчишке пятачок, и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных». В промежутке между этими признаниями рассказчика — посещение смотрителевой могилы и разговор с мальчиком.

И кладбище за околицей («Отроду не видал я такого печального кладбища»), и могила старого смотрителя («груда песку, в которую врыт был черный крест с медным образом») лишь усиливают чувство гнетущей тоски. Успокоение несут с собой слова деревенского ребенка, и это редчайший, может быть, единственный случай, когда детское сознание выступает у Пушкина как мерило ценностей и оказывается тем зеркалом, которое бессознательно запечатлело глубочайшие следствия неразрешимой трагической коллизии.

Рассказчик узнает от мальчика о двух вещах. Он узнает, что бедный смотритель оставил по себе добрую память в бесхитростной детской душе. И другое. Дуня побывала на станции, хотя для отца и слишком поздно. Мальчишка рассказал и о том, что «ехала она в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською», и о том, что, услыхав о смерти старого смотрителя, она заплакала и что, придя на его могилу, «она легла здесь, и лежала долго». Эпизод этот столь важен для повести в целом, что на нем нужно остановиться особо.

В евангельской притче блудный сын возвращается к отчему порогу, неправедно расточив свое достояние, гонимый раскаянием. Но высший смысл притчи в том и состоит, что блудный сын, познавший истину на опыте собственных блужданий и ошибок, дороже отцу, чем тот, кто, слепо вверившись традиции, не вы-

---

[41] Уже положение пункта «Тракт сей уничтожен» среди других рубрик предварительного плана повести, отражающих основные звенья ее образно-фабульной структуры, позволяет думать, что уничтожение тракта мыслилось Пушкиным как особый символический мотив, сопряженный с судьбами смотрителя и его дочери.

страдал правду, не обрел ее на пути испытаний и бедствий.[42] Какие испытания выпали на долю Дуне, мы не знаем, мы можем только, подобно старому смотрителю, гадать о них. Мы не знаем, чем обернулся для нее самой выбор, сделанный однажды без особого раздумья, быть может — «по ветрености молодых лет» (VIII, 102). Ведомо нам одно: та цена, которую уплатил старый смотритель за бездумно эгоистический молодой порыв своего дитяти. И каков бы ни был жизненный путь Дуни — а он вряд ли легок и принес ей безмятежное счастье, как полагал Гершензон, — это путь ее жизни, и на нем суждены Дуне свои, незнакомые ее отцу радости и горе. И что известно читателю наверное, ни радости, ни горе не заглушили в душе «прекрасной барыни» сознания дочерней ее вины. Именно рассказ мальчика о том, как на могиле отца «она легла <...> и лежала долго», и привносит в финал повести ноту примирения. Он говорит, что в душе героини живо высшее, человеческое начало, что в своей новой, неизвестной повествователю жизни она сумела сохранить здоровое нравственное зерно, возвыситься до сознательного чувства вины и долга перед ушедшим.

Вяземский в шутку назвал станционного смотрителя «диктатором». У Пушкина же смотритель не хозяин ни станции своей, ни своей жизни. В то же время поэту ведомо, что занимающий эту каторжную должность может быть старым солдатом, за плечами которого славное прошлое, что он может иметь свои понятия о чести, душу и сердце. Но знает Пушкин и другое: мир старого смотрителя непрочен. Как позднее Евгению в «Медном всаднике» не дано устроить себе «смиренный уголок», не зависимый от бурь природы и истории, так и Вырин не в силах уберечь свой «малый» мир от натиска враждебного ему «большого» мира, представленного в повести трактом, большой дорогой. И вместе с тем разрушение скромного, скоротечного счастья смотрителя ведет не только к его гибели. Оно обнажает, делает явными новые ситуации, которые не укладываются в традиционные представления о жизни, остававшиеся непогрешимыми для многих поколений «отцов». Оказывается, что дочери открыты свои, неведомые старику-отцу пути.[43] Они могут быть легкими или трудными, радостными или печальными, но в любом случае не укладываются в старые схемы, образуют новое звено в культурно-историческом опыте поколений.

---

[42] Ср.: *Тюпа В. И.* Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1983, с. 75. Тему блудного сына автор толкует как стержневую не только для «Станционного смотрителя», но и для «Повестей Белкина» в целом. Библейская притча допускает расширенную интерпретацию, и все же попытка усмотреть в этой теме фокус, в котором сходится проблематика всех повестей Белкина, явно искусственна. Неплодотворным представляется, в частности, стремление обосновать мысль о композиционном единстве текстов индивидуального литературного творчества путем обращения к возможной ритуально-мифологической праоснове притчи.

[43] Ср.: *Берковский Н.* О «Повестях Белкина», с. 181.



«ПОВЕСТИ БЕЛКИНА» КАК ЦЕЛОЕ

1

Наиболее общая задача, уловимая за несходными по форме и по содержанию незавершенными прозаическими произведениями конца 20-х гг., — задача вместить частное происшествие «в раму обширнейшую повествования исторического» (XI, 92), сочетать «роман героев» (термин С. Г. Бочарова) с воспроизведением конкретного, но понятого как продукт истории момента в жизни общества; сплавить воедино действие и мысль. С этим связано и другое — сменяющиеся типы повествования: роман в письмах, записки, рассказ от имени третьего лица при смене от опыта к опыту культурно-психологического типа рассказчика. От героя, наделенного незаурядным интеллектом и притом сближенного с авторским сознанием («Арап Петра Великого»), от изображения столичного аристократического круга («Гости съезжались на дачу. . .») Пушкин переходит к жизни армейского офицерства и поместного дворянства («В начале 1812 года. . .», «Записки молодого человека», «Петр Иванович Д. . .», «Роман в письмах»). Эта тенденция к, если можно так выразиться, упрощению предмета изображения и одновременно — к возможно более полному отражению (причем к отражению непосредственно в сюжетно-фабульных происшествиях) характеров и форм сознания получила свое завершающее выражение в «Повестях Белкина». В «Повестях Белкина» Пушкин отказался от «исключительного», интеллектуального героя и связанных с ним приемов повествования, а взамен — открыл для себя и до конца исчерпал возможности простой и бесконечно сложной формы рассказа о «средних» людях и о событиях частной их жизни.

Повести 1830 г. были своеобразным «отступлением» Пушкина на пути его к большому повествованию. История присутствует и в них, присутствует как конкретные приметы социально-исторического быта, как та среда, в которой совершаются «странные» происшествия, определяющие судьбы героев и заставляющие их глубже заглянуть в себя и в окружающий мир. Но персонажей «болдинских побасенок» побуждают к активности

(в сфере ли сознания или действия) не исторические события как таковые, хотя живут они в знаменательную эпоху русской жизни: 1812 год захватывают события или предыстория почти всех повестей. Последующая эволюция пушкинского повествования пролегала через воссоздание связей между «малой», личной историей героев и историей общества и страны. И тем не менее путь к «Дубровскому» и далее — к «Капитанской дочке» идет через ряд посредствующих звеньев именно от «Повестей Белкина». Но этого мало: «Повести Белкина» оказались тем рубежом, за которым изменилось соотношение, характер взаимодействия между стихотворным и прозаическим повествованием Пушкина. Болдинские повести с писавшимся одновременно и родственным им «Домиком в Коломне» подготовили эстетическую декларацию и художественную практику «Езерского» с его «незавидным» героем, а тем самым не прошли бесследно и для «Медного всадника», который создавался уже тогда, когда стихи и проза Пушкина одновременно решали сходные проблемы.[1]

Характеризуя отличительные признаки, ознаменовавшие рождение в итальянской литературе позднего средневековья жанра новеллы, современный исследователь замечает, что «художественная функция и художественный смысл в „Новеллино“ возобладали над любыми другими заданиями». Дидактический и просветительский пафос, определявший лицо ранней итальянской прозы, новое художественное единство сохранило, но усвоило его «в снятом и подчиненном виде». Уже в самых ранних образцах новеллы «у земных вещей», которые дотоле служили исключительно проводниками «учительного» смысла, «начинал появляться не отраженный, а собственный свет, история постепенно переставала осознаваться как коллекция „примеров“ и приобретала самостоятельность, духовную и эстетическую».[2] Это верное наблюдение не только удачно освещает различие между первыми образцами новеллы и средневековой повествовательной традицией. В известной мере оно способствует уяснению исторического и художественного значения «Повестей Белкина».

«Бедная Лиза» Карамзина была обращена к читателю как своеобразный предостерегающий «пример», из которого вытекало гуманное нравственное поучение. И в «Марьиной роще» Жуковского, и в ранних повестях А. Бестужева при всем несходстве этих повествовательных опытов очевиден перевес идеи над образом реальной действительности. Человек, природа, вещный мир выступают в ролях, закрепленных за ними жанровым каноном, послушно деформируются под воздействием гражданской, нравственной, поэтической мысли художника; случаи, когда они об-

[1] См. об этом ниже, в главе, посвященной «Пиковой даме».

[2] *Андреев М. Л.* «Новеллино» в истории итальянской литературы и европейской новеллы. — В кн.: Новеллино. М., 1984, с. 223, 252 (Лит. памятники). Здесь же (с. 238) см. о средневековом повествовательном жанре «примера».

наруживают внутреннюю жизнь, самодвижение, остаются исключением.[3] В «Повестях Белкина» человеческая жизнь обрела художественную самостоятельность, а мир «вещей» засверкал «собственным светом» (а не «отраженным» светом жанра, свойственным сентиментальной и романтической прозе 1800—1820-х гг.). И в основе этой новой художественной организации — «полное снятие всякой морализации», освобождение «повествовательной прозы от дидактического балласта».[4] (Заметим, что совпадение отрицательных характеристик ранней новеллы и пушкинской повести отнюдь не случайно: та и другая развились из отрицания безраздельного господства внеположной художественному образу идеи, религиозно-аскетической в первом случае, полученной в наследство от рационалистических повествовательных структур эпохи классицизма и Просвещения — во втором).

Для повествовательной структуры «Повестей Белкина» характерен и ряд других признаков, которые неотъемлемы от жанра новеллы в ее классической форме, сложившейся в литературе Возрождения. Сейчас для нас наиболее интересен один из них, хорошо известный исследователям болдинских повестей. В основании новеллы (и это непременный признак жанра) лежит «достоверный, хотя бы и полностью вымышленный, факт семейной, городской, исторической хроники» — «ситуация исключительная и внутренне неразрешимая», но все-таки разрешаемая благодаря «неожиданному подарку судьбы», остроумному меткому слову или «необоримой мощи провидения».[5] У Пушкина такое чрезвычайное происшествие важно не столько сюжетными перипетиями, с которыми сопряжено его развитие и разрешение, сколько внутренней работой, совершающейся в ходе событий в умах и сердцах втянутых в действие героев.

Анализ «Гробовщика» и «Станционного смотрителя» показывает, что уже эти, первые по времени возникновения повести объединяет одна общая черта. В обоих случаях действие застает героев в ту пору, когда естественное течение жизни подводит их к переломному, критическому моменту их существования и человек оказывается вынужденным заново взглянуть на мир, на свое место в нем, на отношения, связывающие его с другими людьми. От повести к повести характер чрезвычайного происшествия усложняется, захватывает все более широкий круг философских и нравственных проблем.

В «Гробовщике» Пушкин заставляет самого героя, в формах, доступных его сознанию, дойти до высших проблем земного бытия. Адриян предстает перед нелицеприятным судом собствен-

---

[3] См. об этом: *Петрунина Н. Н.* 1) Декабристская проза и пути развития повествовательных жанров. — Рус. литература, 1978, № 1, с. 29 и сл.; 2) Жуковский и пути становления русской повествовательной прозы. — В кн.: В. А. Жуковский и русская культура. Л., 1987, с. 74—76.

[4] *Гиппиус В. В.* Повести Белкина. — В кн.: *Гиппиус В. В.* От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966, с. 15, 17.

[5] *Андреев М. Л.* «Новеллино. . .», с. 234, 235.

ной совести: и труженическая его жизнь и место его в мире живых людей являются ему в новом свете.

В «Станционном смотрителе» конфликт развертывается уже не в глубинах сознания героя, а имеет характер реального, протяженного во времени и пространстве события. Дорожная шалость повесы-гусара оборачивается для всех действующих лиц повести непредвиденными серьезными последствиями. Парадоксальность «Гробовщика» в том и состоит, что наиболее общие, имеющие «глобальный» характер проблемы — вопросы о человеке и его жизненном деле, о жизни и смерти, о сложном сосуществовании в человеческой душе сознания долга и мелких корыстных побуждений — внезапно встают здесь перед ремесленником, в жизни которого нет места сложным умствованиям. В «Смотрителе» же перед каждым из трех главных персонажей встает проблема другого человека, которая становится мерилом внутреннего этического достоинства героев. В повестях, последовавших за «Станционным смотрителем», где действие разворачивается в иной, дворянской общественной среде, неожиданное сплетение событий, сложная «игра любви и случая» не только несут с собой перемены в жизни героев, но и активизируют их сознание, проверяют их способность понять окружающий мир, других людей и самих себя.

«В отличие от романа, — замечает Ю. М. Лотман о жанре новеллы, каким он сложился к началу 1830-х гг., — новелла помещала героев в экстраординарные ситуации, поэтому охотно прибегала к традиционным приемам театральной сюжетики: переодеваниям, подменам персонажей, неузнаваниям. В результате можно с почти равным основанием говорить о новеллистичности (чаще говорят — анекдотичности) сюжета „Ревизора“ или театральности „Метели“ или „Барышни-крестьянки“. Новеллистический сюжет — и именно за это его ценили и Пушкин, и Гоголь — позволял при помощи необычной, неправдоподобной ситуации „взорвать“ бытовое течение жизни и дать возможность персонажам показать себя с позиции их внутренних сущностей, глубоко запрятанных и не могущих проявиться в рутинной обыденности каждодневного существования».[6] Следует заметить, что чрезвычайная ситуация и сопряженный с нею репертуар приемов поэтики — непременная принадлежность жанра новеллы уже при его зарождении, и вопрос, о том, связаны ли многообразные новеллистические qui pro quo с театральной традицией или восходят, подобно этой традиции, непосредственно (а быть может, и через посредство источников конкретных сюжетов) к сказке, мифу, различным формам народно-смеховой культуры, нуждается в особом изучении. Но существа дела это не меняет: для поэтики новеллистического сюжета

---

[6] *Лотман Ю. М.* Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело». — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1973, с. 14 (Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена).

характерен ряд приемов, сближающих новеллу с произведениями драматических жанров. Новелла изначально отмечена признаками художественного синкретизма. Из «Повестей Белкина» именно «Барышня-крестьянка» наиболее близка к новелле этого типа, причем элементы театральной сюжетики выступают в ней в той самой функции, которую точно определил Ю. М. Лотман, и к этому мы еще вернемся. Но в то же время обилие разного рода неожиданностей, маскарадных переодеваний вносит в третью болдинскую повесть своеобразный ренессансный элемент, создает атмосферу театральности, близкую комедиям Шекспира.

Замечательно суждение выдающегося естествоиспытателя В. И. Вернадского, относящееся ко времени, когда ученый усиленно занимался минералогией и, в частности, — строением кристалла. «Прочел на днях, — писал Вернадский, — несколько комедий Лопе де Вега ... Как-то в настоящем моем настроении мне гораздо больше по душе вещи для театра, чем романы и повести. В первых присутствует элемент, которого напрасно искать в последних (*исключая, может быть новелл*), это красота строения, структуры. Ты в самой форме произведения как целого чувствуешь живую полную красоту, изящество постройки, как в хорошем архитектурном или скульптурном произведении. Комедии нравов, обычной текущей жизни разных времен, народов, эпох очень сильно действуют, указывая на постоянное однообразие самой сути сутей жизни. Они именно в таких, по необходимости сжатых очерках, как комедии, дают всюду чувствовать самое главное, что направляет жизнь человека теперь, что направляло эту жизнь в XVI—XVII вв. или в V в. до Р. Х.»[7] Примечательно, что «изящество постройки», «красоту строения, структуры» Вернадский связывает здесь с отражением «самой сути сутей жизни» и находит их как в ренессансной комедии, так и в новелле — жанрах, тесно связанных между собой.[8]

«... Высокая комедия, — писал Пушкин в исходе болдинской осени 1830 г., — не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, — и <...> нередко <она> близко подходит к трагедии» (XI, 178). Эти слова привлекают внимание к «раз-

---

[7] *Вернадский В. И.* Из письма к Н. Е. Вернадской от 13 октября 1890 г. — В кн.: Страницы автобиографии В. И. Вернадского. М., 1981, с. 91 (курсив мой, — *Н. П.*).

[8] Своеобразный показатель этого родства: фабульные перипетии «Метели» имеют параллели и в «Комедии ошибок», и в «Зимней сказке» Шекспира (см.: *Lednicki W.* The Snowstorm. — In: *Lednicki W.* Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenev and Sienkiewicz. The Hague, 1956, p. 33—59), и в новелле Сервантеса «Голос крови» (позднейшую русифицированную обработку «Голоса крови» — повесть А. Ф. Вельтмана и М. П. Погодина «Дочь матроса», в которой легко ощутимо влияние «Метели», Н. Любович сочла даже восходящей к тому же «истинному происшествию», что и «Метель» (см.: Нов. мир, 1937, № 2, с. 265)). Сведения о более поздних сценических и новелистических обработках мотивов, которые обнаруживают точки соприкосновения с «Метелью», см.: *Вацуро В. Э.* «Повести Белкина». — В кн.: *Пушкин А. С.* Повести Белкина. М., 1981, с. 21—23; ср.: 352—353.

витию характеров» как еще одной существенной черте сходства «Барышни-крестьянки» с комедией в ее пушкинском понимании, а также и с позднейшим жанровым образованием — драмой. Одновременно они проливают свет на своеобразие жанра этой пушкинской повести — повести, острое и динамическое действие которой заключает в себе возможности и комедии и трагедии, не переходя ни в то, ни в другое.

«Барышня-крестьянка» — третья из болдинских повестей, в которых отозвались темы и образы Шекспира.

К 1829 г. интерес Пушкина к творчеству великого английского драматурга явственно вступает в новую фазу. Создавая в Михайловском «Бориса Годунова», Пушкин, по собственному признанию, «размышлял о трагедии», видя в ней «может быть, наименее понятый жанр» (XIV, 369). Как хорошо известно, Шекспир занимал в этих размышлениях (и в основанной на них творческой практике поэта) весьма существенное место. К концу 1820-х гг. Пушкин, судя по немногим дошедшим до нас свидетельствам, от вдумчивого чтения Шекспира переходит к мысли о том, чтобы изложить накопленный им запас наблюдений над образами и художественными принципами великого драматурга в определенной системе. В последних числах декабря 1829 г. вышли в свет «Северные цветы на 1830 год», где была напечатана в переводе П. А. Плетнева сцена из трагедии «Ромео и Джульетта», а в виде примечания к ней — известная заметка поэта об этой трагедии, сопровожденная пометой: «Извлечено из рукописного сочинения А. С. Пушкина» (XI, 539). Пламенный поклонник Шекспира, Плетнев перевел к этому времени уже четыре действия трагедии.[9] В том же, что фрагмент перевода снабжен был «извлечением» из рукописи Пушкина, можно видеть отзвук бесед между автором примечания и переводчиком, в ходе которых последний заключил, что поэт задумал (или даже начал) особое сочинение о Шекспире. Так или иначе, именно Плетнев в письме к Пушкину от 21 мая 1830 г. упомянул его «трактат о Шекспире» (XIV, 93) как нечто реально существующее.[10]

---

[9] См.: *Левин Ю. Д.* Русский романтизм. — В кн.: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965, с. 225—228; ср.: *Вацуро В. Э.* «Северные цветы». История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978, с. 178.

[10] П. В. Анненков писал, что в Михайловском Пушкин прочел «всего Шекспира», делая попутно «извлечения и заметки на особых листах». Что же касается рукописи, упомянутой в «Северных цветах», то он считал ее утраченной (см.: *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984, с. 166—167). Трудно судить, располагал ли Анненков какими-то дополнительными источниками или исходил из показаний того же Плетнева, который «весьма радушно» делился с ним воспоминаниями о поэте (см.: *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды Погодина. СПб., 1893, т. XII, с. 240), и примечания в альманахе Дельвига. М. П. Алексеев, склонявшийся к мысли, что «рукопись» пушкинского «трактата о Шекспире» «никогда и не существовала», считал, однако, открытым вопрос: «Может быть, действительно Пушкин предполагал написать статью о Шекспире. . ?» (*Алексеев М. П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984, с. 274).

Письмо Плетнева относится ко времени, когда в связи с разрешением на печатание «Бориса Годунова» Пушкин вернулся к намерению предпослать трагедии предисловие и одновременно — к мыслям о театре Шекспира (см.: XIV, 89). В ноябре же 1830 г., когда славная болдинская осень подходила к концу и были уже созданы не только «Повести Белкина», но и «Маленькие трагедии», долгие размышления поэта, имевшие целью облегчить современному ему, и притом русскому читателю (а за ним — и зрителю), восприятие «Бориса Годунова», нашли выход в оставшейся незавершенной, но впитавшей ряд важнейших положений пушкинской эстетики статье «О народной драме и драме „Марфа Посадница“». Здесь мы читаем: «... Самые народные траг.‹едии› Шексп.‹ира› заимствованы им из италия‹нских› новелей» (XI, 179). Очевидно, что в первую очередь Пушкин должен был иметь в виду «Ромео и Джульетту» и «Отелло».

Таким образом, замысел «Повестей Белкина» складывался и осуществлялся в атмосфере интенсивного интереса Пушкина к творчеству Шекспира. Но этого мало: в конце 1829 г. переводческая работа Плетнева привлекла особое внимание поэта к трагедии «Ромео и Джульетта». И думается, что сюжетные аналоги «Барышне-крестьянке» следует искать не столько в комедии П. Мариво «Игра любви и случая» или повести г-жи Монтолье «Урок любви» и других произведениях западной и русской литературы XVIII—начала XIX в., с которыми ее не раз сопоставляли и с которыми ее действительно сближает традиционная тема барышни-крестьянки,[11] сколько в «Ромео и Джульетте» и комедиях Шекспира с обычной для них темой любовного маскарада.

«Повести Белкина» создавались в эпоху активного взаимодействия и взаимопроникновения литературных жанров, в эпоху творческого воскрешения забытого художественного наследия средних веков и Возрождения. При этом художникам разных стран неожиданно открылось глубокое внутреннее единство литературного процесса, повторяемость литературных типов и ситуаций, в которой они увидели повторяемость стоящих за литературными формами устойчивых явлений самой жизни, сочетающей в себе единство и многообразие, изменчивое и постоянное.

«Мир остается таким, каким был, — заметил Гете, — события повторяются, один народ живет, любит и чувствует, как другой ‹...› Теми же остаются и жизненные положения: так почему бы им не оставаться теми же и в стихах?»[12] Пять лет спустя, в феврале 1830 г., Гете так характеризовал положение и задачи со-

---

[11] Наиболее полный свод предшествовавших повести Пушкина литературных обработок «бродячего» мотива барышни-крестьянки см.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941, с. 436—437; *Вацуро В. Э.* Примечания. — В кн.: *Пушкин А. С.* Повести Белкина. М., 1981, с. 365—366.

[12] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981, с. 146.

временного художника: «В наши дни вряд ли возможно сыскать ситуацию, безусловно новую. Новой может быть разве что точка зрения да искусство ее изображения и обработки».[13]

Цитированные суждения Гете прозвучали в ходе разговора, вызванного критическими выступлениями французской прессы, которую занимали поиски реминисценций в новой драме Э. Л. Арно. Почти одновременно, в ответ на упреки в пользовании «уже знакомыми фабулами», Бальзак в послесловии к «Сценам частной жизни» писал: «...Теперь, когда все возможные комбинации как будто исчерпаны, все ситуации обработаны, все невозможное испытано, автор твердо уверен, что впредь только детали будут составлять достоинство произведений, неточно называемых *романами* <...> Нетрудно было бы доказать, что лишь в немногих сочинениях лорда Байрона и сэра Вальтера Скотта главная идея принадлежит им самим <...> Кроме того, он думает, что забавляться поисками новых фабул, предпринимая изображение исторической эпохи, — это значит придавать больше значения раме, нежели картине».[14]

Эти размышления столь разных художников, как Гете и Бальзак, — размышления, относящиеся к первым месяцам того же 1830 г., в сентябре—октябре которого Пушкин создал «Повести Белкина», бросают новый свет на то известное обстоятельство, каким является открытость каждой из болдинских повестей для сюжетных комплексов, образов, тем, мотивов, закрепленных многовековой литературной традицией.

Три темы, на которых основан сюжет «Ромео и Джульетты», равно важны в повествовательной структуре «Барышни-крестьянки». Первая из них — вражда «отцов», и Пушкин сам напоминает читателю повести о традиции «романических» воплощений этой темы. Вторая, связанная с первой, — тема любви «детей», молодых представителей враждующих фамилий. И наконец, третья — насильственный брак, угрожающий одному из влюбленных по воле родительской. Те же три темы соединены, однако, в сюжете романа В. Скотта «Ламмермурская невеста», что послужило В. В. Виноградову основанием связать тему семейственной вражды, как предстает она в «Барышне-крестьянке», с традицией В. Скотта.[15] Исследователь упустил при этом из виду ряд более частных сюжетно-фабульных перекличек, которые с несомненностью показывают, что в болдинской повести Пушкин, шел непосредственно от Шекспира, минуя последующие модификации традиционного сюжетного комплекса, и в том числе — вальтер-скоттовскую, которая двумя годами позднее определила существенные структурные звенья «Дубровского».

---

[13] Там же, с. 597.

[14] *Бальзак О.* Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1955, т. 15, с. 430.

[15] См.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина, с. 459, где автор, говоря о «Барышне-крестьянке», указывает на «комически-бытовое перевоплощение вальтер-скоттовской темы фамильной вражды».

К важному моменту сходства между «Барышней-крестьянкой» и трагедией Шекспира привлекает внимание заметка Пушкина о «Ромео и Джульетте», о которой мы уже говорили и которая бросает свет на собственно пушкинское восприятие этого «создания Шекспировской грации» (XI, 83). В трагедии «Ромео и Джульетта» отразилась, по мысли Пушкина, «Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и concetti. Так понял Шекспир драматическую местность. После Джюльеты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий Шекспировской грации, Меркутио, образец молодого кавалера того времени, изысканый, привязчивый, благородный Меркутио есть замечательнейшее лицо изо всей трагедии. Поэт избрал его в представители итальянцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века» (XI, 83). Уловив связь Меркуцио с культурно-исторической почвой, его породившей, Пушкин не мог не почувствовать красок времени и места в образе Ромео.[16] Еще не видя Ромео, мы узнаем, что с некоторых пор герой замкнулся в одиночестве, бежит дневного света, а атрибутами его стали слезы и вздохи. При первом знакомстве с протагонистом читатель и зритель находит его во власти любовной тоски, о которой он повествует пышным перифрастическим слогом. Для друзей Ромео любовь его к Розалине — предмет шуток и иронии.

Ромео, страсть, любовь, безумец пылкий,
Причудник! Появись хоть в виде вздоха!
Одну лишь рифму — и с меня довольно.
Воскликни: «ах»; вздохни: «любовь» и «вновь»,[17] —

взывает к нему Меркуцио (акт II, сцена I).[17] «Шекспир <...> иронически изображает идеал куртуазной красавицы в образе Розалины, а в Ромео первых сцен — томного куртуазного любовника», — справедливо пишет современный исследователь.[18] Такой представлена в трагедии любовь Ромео к Розалине — бестелесному образу его мечты, образу, лишенному реальности настолько, что мы напрасно искали бы имя Розалины в перечне действующих лиц трагедии. Литературное и неподлинное чувство это сопоставлено с непосредственной и деятельно пылкой любовью его к Джульетте по принципу контрастного параллелизма.[19] «По

[16] По наблюдению М. П. Алексеева, в своей заметке о «Ромео и Джульетте» Пушкин «особо выделил Меркуцио» отчасти потому, что «именно вокруг Меркуцио сосредоточено действие в сцене на веронской площади (д. III, сц. 1), которую перевел П. А. Плетнев для „Северных цветов“» и которая появилась в сопровождении пушкинского примечания (*Алексеев М. П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования, с. 273).

[17] *Шекспир У.* Ромео и Джульетта / Пер. Т. Щепкиной-Куперник. — В кн.: *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М., 1958, т. 3, с. 40.

[18] *Бахмутский В.* О трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». — В кн.: Шекспир на сцене и на экране. М., 1970, с. 65.

[19] Во всех комедиях Шекспир повторяет основное положение, восходящее как правило к «бродячему сюжету», «акцентирует его параллельными побочными линиями, выделением новых эпизодических персонажей

этому же принципу семантического варьирования повторяющихся тем <...> построены все повести Пушкина», — писал В. В. Виноградов, и далее: «Особенно характерны формы его применения в повести „Барышня-крестьянка“».[20] Дело, однако, не столько в совпадении приема поэтики (достаточно во время Пушкина распространенного), а в сходстве фазисов, которые проходят в своем развитии герои Шекспира и Пушкина.

Подобно Ромео, Алексей Берестов является в начале действия под маской модного (согласно вкусам эпохи — байронического) разочарованного героя. При этом образ его двоится: в кругу уездных барышен он говорит «об утраченных радостях и об увядшей своей юности» (VIII, 111), среди дворовых девушек — это веселый «баловник», который привык «не церемониться с хорошенькими поселянками» (VIII, 114). Встреча с Лизой-Акулиной обнаруживает его истинную натуру, его доброту и пылкость, юношескую чистоту, которой доступны «наслаждения невинности» (VIII, 116). И наконец, осознав серьезность своего чувства к «странной крестьянке», перед лицом препятствий Алексей проявляет способность к размышлению, готовность к решительным поступкам во имя того, что полагает он своим счастьем.

С «Ромео и Джульеттой» «Барышню-крестьянку» сближает, таким образом, и развитие, в котором представлены характеры протагонистов, и приемы поэтики, позволяющие раскрыть и ощутить это движение: надуманной любви Ромео к Розалине соответствует у Пушкина «таинственная переписка» Алексея с А. Н. Р., земной облик которой столь же неуловим, как и реальные приметы жестокой Розалины.

Действие «Барышни-крестьянки» в целом развивается, однако, не по законам трагедии Шекспира, а по законам его комедий.

Вынужденные скрывать свою любовь Ромео и Джульетта, уже на пороге внезапных событий, определивших их судьбу, охвачены тревожными предчувствиями. Любовь их стеснена, все свидания героев от первой встречи до сцены смерти влюбленных происходят ночью, при свете факелов или луны и звезд. Темы борьбы дня и ночи, света и тьмы, жизни и смерти пронизывают трагедию, сплетаясь с темой любви, очищающей и возвышающей героев и одновременно увлекающей их к гибели. Не то у Пушкина. В «Барышне-крестьянке» «славная выдумка» Лизы, ее превращение в Акулину (ср. тему маскарада, переодевания, мнимой смерти в «Ромео и Джульетте») переносит ее и молодого Берестова из мира общественных условностей и семейной вражды в рощу,[21] где утрачивают силу законы среды, куда не

и создает фон для заимствованной основной линии» (*Пинский Л.* Комедии и комическое начало у Шекспира. — В кн.: Шекспировский сборник. М., 1967, с. 164).

[20] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина, с. 459.

[21] Ср. тему «леса» в ближайшей по времени к «Ромео и Джульетте» комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь».

доходят «пределы власти родительской» (VIII, 123). Взаимное влечение «крестьянки» и барина зарождается и крепнет в свободном мире природы, что очищает чувство героев от всего наносного, раскрывает истинные их человеческие сущности. В ходе действия повести вражда современных «отцов» обнаруживает свою эфемерность, а нависающая над «детьми» угроза насильственного брака лишь помогает влюбленным разрушить те преграды на пути к желанным для них «неразрывным узам», которые создал любовный маскарад, давший Лизе и Алексею возможность увидеть друг друга без всяких масок.

Общественные условности отступают перед свободной игрой молодых сил, перед правдой естественного природного чувства. В этом существо чрезвычайного происшествия, составляющего основу «Барышни-крестьянки». И если старики-«отцы» достигли успеха в своих деловых предположениях, то не в силу авторитета «власти родительской», а потому, что уездной барышне вздумалось однажды прикинуться крестьянкой.

В «Станционном смотрителе» тема отцов и детей обрела трагическое звучание. Судьба Дуни устраивается не только помимо воли отца: отдавшись своей юной любви, она совершает выбор между отцом и возлюбленным, порывает с «прежним своим состоянием» (VIII, 103), где остается Вырин с его почтовым домиком и неизбывным горем. Главный предмет повести — судьба старого смотрителя. В «Барышне-крестьянке», связанной с повестью о смотрителе рядом фабульных ситуаций и тематических перекличек, доминирует настроение легкой и радостной игры. Недаром все узловые события фабулы от первой встречи юных героев до заключающей повесть сцены, когда Алексей с радостным удивлением увидел свою «странную крестьянку» (VIII, 116) в гостиной дома Муромских, происходят ранним утром. Даже принадлежащая сюжетной линии «отцов» выходка «куцой кобылки», которой было суждено прекратить «вражду старинную и глубоко укоренившуюся» (VIII, 118) и сыграть столь знаменательную роль в судьбе влюбленных, приурочена ко времени утренней охоты. Чистота и свежесть пробуждающейся природы, «младенческая веселость», с которой осуществляет Лиза свою «славную выдумку» (VIII, 113), «сердце чистое, способное чувствовать наслаждения невинности» (VIII, 116), раскрывающееся навстречу легкомысленной проказнице, мажорные интонации рассказа — всё это складывается в картину утра человеческой жизни, весеннего цветения и свежести чувств.

«Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка»... Самые названия этих повестей не только показывают, что действие их совершается в разных социальных сферах: они привлекают внимание к тому центральному характеру, который определяет тип сюжета, специфические особенности действия, позволяющие этому характеру проявиться со всей полнотой. Названия повестей «Выстрел» и «Метель», написанных почти через месяц после завершения «Барышни-крестьянки»,

образованы по другому принципу. Они делают акцент на протяженном во времени событии, определяющем судьбы его участников и — главное — становление их характеров.

Если не все пять, то по крайней мере четыре из пяти повестей Белкина представляют собой своего рода «воспитательные романы» в миниатюре. Вильгельм Мейстер у Гете хочет стать актером, но жизнь, распоряжаясь им по-своему, вносит поправку в юношеские расчеты героя. Ведя его путем кажущихся случайностей и разочарований к духовному созреванию и росту, она заставляет юношу найти подлинное его место в жизни. У Пушкина Марья Гавриловна и Бурмин, Лиза и Алексей Берестов, все три героя «Выстрела» по-разному «воспитываются» жизнью. Из «ужасного повесы» Бурмин превращается со временем в человека, способного к истинному чувству, а чувство это побуждает его осознать жестокость преступной проказы, лишившей и жертву его ветрености и его самого надежды на счастье. Марья Гавриловна, пережив полосу «романических» мечтаний и увлечений, расплатившись за них годами трезвого сознания, что впереди ждет ее безрадостное одиночество, и — более того — обнаружив довольно силы душевной хранить эту страшную тайну, находит своего суженого. Встреча со «странной крестьянкой» помогает Алексею Берестову излечиться от наигранного байронизма и от барской бесцеремонности, с которой привык он «гоняться» за дворовыми девушками, пробуждает лучшие стороны его натуры. И по мере этих событий сентиментальные или романтические иллюзии героев и читателя проверяются живой жизнью, которая в своем неожиданном и непредсказуемом движении оказывается хитроумнее и богаче любых наперед заданных условно-литературных схем и шаблонов.[22]

На фоне монотонной армейской жизни в заброшенном местечке таинственная фигура Сильвио является молодому прапорщику в ореоле романтического «сверхчеловека». Однако в ходе действия рассказчик сначала переживает разочарование в своем кумире («честь его была замарана и не омыта по собственной его вине» — VIII, 67), а затем ему постепенно открывается истинное лицо протагониста. Причем меняется и усложняется не только отношение героя-повествователя к Сильвио. История выстрела — история духовной эволюции и графа, и Сильвио, и са-

---

[22] Разрушение в «Повестях Белкина» предвзятых, сентиментально или романтически окрашенных представлений о жизни долгое время осмыслялось как форма пародирования Пушкиным литературных канонов. Однако, как верно отмечено в новейших работах (см.: *Вацуро В. Э.* «Повести Белкина», с. 16—18; *Schmid W.* Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen «Der Schuß» und «Der Posthalter». — Poetika. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Amsterdam, 1981, Bd. 13, S. 103—105), мы имеем здесь дело не с пародией, а с особым приемом поэтики: персонажи и сюжетно-фабульные коллизии пушкинской повести, ассоциативно связанные с известными читателю традиционно-литературными типами и ситуациями, на их фоне раскрывают свою подлинную природу.

мого рассказчика. Связав свою судьбу с судьбой любимой женщины, граф уже не может юношески беспечно играть жизнью, как при первой дуэли с Сильвио. Сам же Сильвио, всецело отдавшись идее мщения, подчинив ей всю свою жизнь, переживает сложный процесс внутренних перемен. Жажда мщения оттеснила страсть к первенству, к власти над другими людьми, которая определяла поведение и сознание героя до столкновения с графом. Не теряя надежды взять верх над «счастливцем столь блистательным» (VIII, 69), принося в жертву «идее» то, что в дворянском этическом кодексе связано с понятием чести, Сильвио обретает тяжкую способность видеть себя со стороны, трезво судить о подлинной природе своей вражды к антагонисту. И хотя, по собственному признанию графа, месть Сильвио свершилась: и пять лет спустя совесть его противника все еще ропщет («Не понимаю, что со мною было, и каким образом мог он меня к тому принудить..... но — я выстрелил»[23] — VIII, 74), — месть эта не только жестока, она этически ущербна. Сильвио отомстил графу Б***. Но с холодной расчетливостью отомстил ему на другом человеке: и смятение графа и позорящий его выстрел — от желания уберечь от боли любимую женщину, Сильвио же хладнокровно медлит в ожидании ее прихода, ибо она и есть долгожданное орудие его мести. «То, что собственная его жизнь оборвалась в войне за освобождение греков, — справедливо пишет о Сильвио В. Э. Вацуро, — конечно, бросает на его фигуру дополнительный героический свет, — но ведь жизнь его ему более и не нужна. Он осуществил свою маниакальную идею мести и в ней себя исчерпал».[24] В подкрепление этой точки зрения заметим, что в повести «Кирджали» Пушкин описал сражение под Скулянами «во всей его трогательной истине» (VIII, 255), и описание это не оставляет сомнений: для любого участника битвы (особенно если он, подобно Сильвио, наделен умом и знанием военного искусства) неравенство сил и обреченность дела этеристов были очевидны. Героический отблеск, который бросает на Сильвио его преданность делу освобождения греков, тускнеет при мысли, что он принес в жертву обреченному делу жизнь, которой более не дорожил.

Замкнувшись в идее мщения, Сильвио шаг за шагом порывает свои контакты с живой жизнью. Отставка, добровольное затворничество в неподвижном захолустье («ни одного открытого дома, ни одной невесты» — VIII, 65), неомытая честь и неизбежная кара за отказ от всего человеческого — единственный отклик ума и сердца на уроки действительности — холодное и ясное сознание превосходства противника и собственной несвободы, родившейся из страсти первенствовать. Гибель при Скуля-

---

[23] Оба героя — и Сильвио, и граф — в разное время преступают закон дворянской чести. Сильвио сносит оскорбление ради осуществления своей «идеи», граф совершает выстрел, право на который им уже использовано, поглощенный мыслью о другом человеке.

[24] *Вацуро В. Э.* «Повести Белкина», с. 52.

нах — последний акт этой жизни, болезненно скомканной и устремленной к протесту. В противоположном направлении протекает духовное становление здоровой человеческой натуры, какой предстает во второй части «Выстрела» противник протагониста. От беззаботной игры юношеских сил, знакомой читателю по рассказу Сильвио, граф Б*** под воздействием сначала любви, потом жестокого урока, преподанного ему тем, кого он некогда оскорбил, приходит к сознанию ценности другого человека с миром его чувств и представлений, будь то любимая им «молодая и прекрасная» женщина, мелкопоместный сосед с его провинциальной застенчивостью или обиженный им и отомстивший ему Сильвио.

В «Выстреле» есть красноречивая и многозначительная деталь. Рассеянные в повести временны́е сигналы располагаются между 1804 (дата стихов Д. В. Давыдова к А. П. Бурцову) и 1821 гг., когда произошла битва при Скулянах. Художественное же время повести в целом — это время психологическое, а не историческое. Сильвио уходит в отставку и совершенствует свое гибельное искусство стрельбой по мухам и тузам в эпоху войны 1812 г. и европейских походов русской армии. Читателю предоставлена свобода толковать это обстоятельство как высшее свидетельство равнодушия героя к жизни общей, к судьбам отечества, или как знак того, что, приурочив события повести к «эпохе нам достопамятной» (VIII, 77; «Метель»), Пушкин отвлекся от основного ее исторического содержания. В любом случае, однако, это проливает дополнительный свет на тип героя и конфликта: в «Метели» события 1812 г. направляют судьбы героев и составляют тот фон, на котором совершаются романические происшествия, ведущие их к духовной зрелости. Владимир хочет устроить свою жизнь по канону любовного авантюрного романа. Метель не только разрушает его романическую затею. Она толкает отчаявшегося любовника, «для которого смерть остается единою надеждою» (VIII, 82), навстречу его истинному, героическому жребию: Владимиру дано отличиться и получить смертельную рану под Бородиным.

Тем самым динамика характеров, о которой мы уже говорили как об одном из основных, структурообразующих принципов поэтики «Станционного смотрителя», без труда прослеживается в любой из болдинских повестей. Даже Адриян Прохоров, вступающий на страницы пушкинского повествования в состоянии угрюмой озабоченности, в которое повергли его нелегкие заботы каждодневной жизни, обновлен перипетиями своего новоселья и с доверием встречает новое утро своей жизни.

Отталкиваясь от известной формулы Пушкина, согласно которой проза «требует мыслей и мыслей» (XI, 19), и заключая, что «именно мысль является <. . .> главным героем»[25] «Повестей Бел-

---

[25] *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974, с. 127.

кина», Г. П. Макогоненко формулирует эту мысль с излишней социологической прямолинейностью, сводящей на нет его же справедливое утверждение о глубине и сложности идейного смысла «Повестей».

Категорически разрывая с нравоучительным и эффектно-романтическим построением характера, — так определяет исследователь основное направление пушкинской «мысли», отразившейся в болдинских повестях, — Пушкин с позиций реализма показывает, практически впервые, социальную обусловленность человека, зависимость его нравственности, поведения, миропонимания от обстоятельств социального бытия, от среды, к которой он принадлежал.[26] В основе «Повестей Белкина», — утверждает Макогоненко, видя в этом фундамент, на котором зиждется органическое единство «болдинских побасенок», — «волновавший многих вопрос: что обусловливало поступки человека, его убеждения». Отвечая на этот вопрос, поэт показывает, что обусловливает их в конечном счете «роль обстоятельств».[27] «Героям кажется, что они, действуя по законам причудливых сюжетных перипетий, поступают свободно». Но на деле «жизнь и судьба каждого из них обусловлена иной и воистину властной силой, о существовании которой они и не догадываются. Именно реализм открыл эту силу — социальные обстоятельства жизни человека».[28]

Думается, что такое толкование внутреннего пафоса «Повестей Белкина» подчеркивает лишь одну (и притом далеко не главную) сторону их реального — сложного, глубоко гуманного исторического и нравственно-психологического содержания. Ибо сказать, что «Повести Белкина» всего лишь демонстрируют силу «социальных обстоятельств жизни человека», — значит сказать о них слишком мало.

Посмотрим, однако, как конкретизируется этот тезис, преломляясь в анализе образно-фабульной ткани отдельных повестей. Вот какой предстает в интерпретации Г. П. Макогоненко пушкинская «Метель»: «Главные герои — богатые дворяне, господа того крепостного строя, который поддерживается мощью самодержавия <...> В этом доме господствуют обычаи, привычки и мораль, которые тушат душевный огонь, отупляют разум. И эта жизнь властно формирует новое поколение помещиков на один и тот же безличный образец».[29] «Неожиданное соединение разделенных случаем мужа и жены — Бурмина и Марьи Гавриловны — счастливо для обоих. Но автор иронией дает нам понять, как прозаично, как неглубоко, как примитивно определится это счастье. Судьба Марьи Гавриловны обусловлена законами ее среды; выйдя замуж, она повторит цикл жизни ненарадовских помещиков».[30]

---

[26] Там же, с. 127—128.
[27] Там же, с. 142, 141.
[28] Там же, с. 141.
[29] Там же, с. 142—143.
[30] Там же, с. 145.

И далее, о концовке другой повести: «„Барышня-крестьянка“ кончается счастливо. Но ‹...› счастливая развязка явилась и концом естественных, подлинно человеческих отношений ‹...› Маскарад кончился — началась реальная жизнь с деспотическими законами среды. На смену старикам помещикам Берестову и Муромскому приходит новая помещичья семья молодого Берестова. Круговорот жизни продолжается».[31]

Прав В. Э. Вацуро, который «за краткими репликами и скупыми жестами концовки „Метели“» увидел совсем другое. «Пережитая драма женщины, обреченной на одиночество, — пишет он, — виновник ее несчастья, случаем вернувшийся и случаем влюбившийся, добившийся ответного чувства — и в решительный момент ожидаемого узнавания не узнавший в возлюбленной жертву своей „преступной проказы“... В противоположность всем канонам повесть оканчивается не мотивом любовного соединения, а мотивом вины».[32] И в другом месте: «Эта внезапная бледность героя, жест смятения и раскаяния, прерывистая, оборванная авторская ремарка, — что это, как не знак возникающей спонтанно новой, неожиданной психологической коллизии?» [33] Заметим со своей стороны, что пушкинская новелла (как и та модификация жанра, к которой она принадлежит) неизменно изображает чрезвычайное происшествие с его анекдотическим зерном как перерыв в некой постепенности. Однако исключительные события, в которые волей или неволей ввергнуты герои, никогда не проходят для них бесследно. Экстраординарная ситуация воспитывает (или испытывает), и, включаясь в ритм жизни, прерванный событиями новеллы, их участники никогда не равны себе самим, какими были они до начала действия. В случае же, когда главный герой (Вырин, Сильвио) погибает, следы душевной работы, стимулированной происшедшим, обнаруживают протагонисты или персонажи фона. Именно в силу этого открытая в будущее психологическая коллизия, ярким образцом которой является концовка «Метели», присуща всем повестям Белкина. Их закон не движение по кругу, а поступательная динамика живой жизни. Новые, не изведанные ранее жизненные коллизии оказываются для одних толчком к развитию потенциальных возможностей ума и сердца, других, остановившихся в движении, не улавливающих ритма общей жизни, испытания сламывают, уносят в могилу. «Там, где на первый взгляд жизнь обнаруживала свою бесцветность, невыразительность и покой, Пушкин увидел напряженную и непрерывную, не знающую утомления и покоя человеческую жизнь», — пишет М. В. Яковлева [34] и в другом месте продолжает: «Закон вечного движения жизни выска-

---

[31] Там же, с. 145, 146.

[32] *Вацуро В. Э.* «Повести Белкина», с. 37—38.

[33] Там же, с. 35.

[34] *Яковлева М. В.* Эпическое сознание А. С. Пушкина в «Повестях Белкина». Статья первая. — В кн.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1983, вып. 9, с. 95.

зывается в каждом человеческом характере, созданном Пушкиным. Человек раскрывается в своем внутреннем несогласии, несовпадении со своим социальным и культурно-историческим положением».[35] Но меняются не только люди. Меняется, согласно собственным законам, и окружающий их мир,[36] неожиданные сплетения обстоятельств оказываются то дружественными, то враждебными героям. И хотя действие каждой из повестей Белкина совершается в пределах «малого» мира обыденной частной жизни, внешне незначительная, по жанру граничащая с анекдотом фабульная история обладает полнотой самой действительности: сквозь нее просматриваются коренные вопросы времени, осложненные и опосредствованные философской и нравственной проблематикой, сохраняющей значение для настоящего и будущего.

2

Несмотря на широкое распространение точки зрения, согласно которой предисловие к «Повестям Белкина» было закончено к 14 сентября (т. е. тогда, когда трех повестей из пяти еще не существовало), эту точку зрения опровергают показания автографов и косвенных источников. Одновременно те же источники позволяют существенно уточнить бытующие представления о том, когда определилось намерение Пушкина выдать болдинские повести за создание вымышленного автора, а себя — за издателя его рукописи.[37]

Для правильной постановки проблемы следует различать два вопроса. Один из них — это вопрос о генезисе образа Белкина, другой — о том, когда Пушкин задумал сделать горюхинского помещика автором болдинских повестей. Ибо, как я постараюсь показать, это именно не один, а *два*, хотя и взаимосвязанных, но *разных*, самостоятельных вопроса.

Первые «черты Ивана Петровича Белкина, с его „охотою к чтению и вообще к занятиям литературным“, пробужденною „Новейшим письмовником“», восходят к 1827 г., когда Пушкин начал, но оставил незавершенной критическую статью, которую по первым ее словам именуют «Если звание любителя отече-

---

[35] *Яковлева М. В.* Эпическое сознание А. С. Пушкина в «Повестях Белкина». Статья вторая. — Там же, вып. 10, с. 121.

[36] Движение жизни как лейтмотив «Повестей Белкина» выявлено Н. Я. Берковским. Думается, однако, что стремление ученого связать этот лейтмотив с темой пробуждения «сплошной, массовой России, вступившей в борьбу за воздух свободы» (*Берковский Н.* О «Повестях Белкина»: (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма). — В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.; Л., 1960, с. 198), несет на себе печать таких представлений о конкретных формах развития русского общества в XIX в., которые выходят за пределы духовного горизонта пушкинской эпохи.

[37] Здесь и далее мы опираемся на выводы, полученные в ходе детального анализа источников. См. подробно: *Петрунина Н. Н.* Когда Пушкин написал предисловие к «Повестям Белкина». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985, с. 31—51.

ственной литературы. . .»[38] Среди критико-публицистических опытов 1827 г. отрывок этот стоит особняком. Приступая к нему, Пушкин был увлечен не одним пафосом полемиста. Задача, его занимавшая, граничила с художественной. Включаясь после долгих лет ссылки в журнальную полемику, поэт пишет задуманную (и, судя по началу, — остро полемическую) статью от лица вымышленного автора — «старого» человека, «любителя отечественной литературы», стороннего наблюдателя журнальных ошибок своего времени, судьи наивного, которого лишь жажда справедливости «принудила» «в первый раз выступить на поприще писателей» (XI, 62—63). Начинает новый критик с рассказа о себе: «Произошед в 1761 году от честных, но недостаточных родителей, я не мог пользоваться источниками просвещения, открытыми в последствии времени в столь великом изобилии, и должен был довольствоваться уроками приходского дьячка, человека, впрочем весьма довольно образованного в смиренном своем звании. — Сему-то почтенному мужу обязан я благородною страстию к изящному вообще и к российской словесности в особенности. Вверенный мне им Письмовник г. Курганова не выходил из моих рук, и 8 лет знал я его наизусть» (XI, 62). Мы еще не раз будем иметь случай убедиться, насколько поэт дорожил «Письмовником» как приметой выведенного им культурно-психологического типа. Неслучайны и такие черты, сообщенные Пушкиным облику этого персонажа, как «честные, но недостаточные родители» и уроки «весьма довольно образованного» дьячка. Эти черты не раз отзовутся в произведениях болдинской осени 1830 г.

Выступление в полемике под покровом литературной маски было к концу 1820-х гг. приемом давно уже не новым. Еще в 1820 г. Пушкин начал «Мои замечания о русском театре» словами: «Должно ли сперва поговорить о себе, если захочешь поговорить о других? Нужна ли старая маска Лужнического пустынника для безымянного критика Истории К.‹арамзина›? Должно ли укрываться в чухонскую деревню, дабы сравнивать немку Ленору с шотландкой Людмилой и чувашкой Ольгою? Ужели наконец необходимо для любителя франц.‹узских› акт.‹еров› и ненавистника русск.‹ого› театра прикинуться кривым и безруким инвалидом, как будто потерянный глаз и оторванная рука дают полное право и криво судить и не уметь писать порусски? Думаю, что нет. . .» (XI, 9). Как бы то ни было, в 1827 г. Пушкин испробовал некогда осмеянный им прием и убедился в том, что маска наивного критика, развившего свой вкус чтением Курганова, несет в себе заряд сокрушительной иронии, но от реализации замысла в целом отказался, сохранив свой набросок как заготовку на будущее.

Уже два года спустя, в 1829 г., столь существенном для становления пушкинской прозы, из-под пера Пушкина вышел новый

---

[38] *Оксман Ю. Г.* ‹Примечания›. — В кн.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т. М.; Л.: Academia, 1936, т. IV, с. 727.

набросок, находящийся в сложном генетическом родстве с фрагментом «Если звание любителя отечественной литературы...» В сложном потому, что на первом плане здесь различия, сходство же выявляется в исторической перспективе.

Прежде всего жизнеописание Петра Ивановича Д. целиком принадлежит к прозе художественной. Ich-Erzählung сменился здесь рассказом от третьего лица, причем черты «маски», персонажа неосуществленного замысла 1827 г., распределились между двумя героями нового отрывка — героем-повествователем, мемуаристом, и покойным его другом, автором «достойной некоторого внимания» (VIII, 581) рукописи. Мемуарист унаследовал возраст «любителя отечественной литературы» и его функцию быть судьей (и хранителем памяти) того, кто при жизни был его другом, но другом, по́нятым лишь со стороны бытовых проявлений его личности, жившей скрытой от наблюдателя духовной жизнью. Образ мемуариста, предстающего в зеркале своего стиля и избирательности своего восприятия, обретает культурно-историческую и психологическую характерность, ту самую осязаемость, которой недостает П. И. Д. в его изображении.

Что касается Петра Ивановича Д., то его роднит с персонажем фрагмента 1827 г. лишь влечение к словесности, памятником которого осталась некая рукопись. Человек он — не прошлого, а нынешнего, XIX в., ровесник столетия. Воспитан он был не дьячком, а в кадетском корпусе, откуда выпущен офицером «в селенгинский пехотный полк», а после ранней отставки коротал век в родовом своем сельце Горюхине, где и проявил пагубное нерадение к хозяйству, которое запомнилось мемуаристу.

В жизнеописании Петра Ивановича Д. определились отдельные моменты биографии и житейского облика покойного, которые годом позднее отозвались в истории П. И. Белкина[39]: характер отношений автора «достойной некоторого внимания» рукописи с единственным его другом — помещиком из числа тех, для кого «не прошли еще времена Ф.‹он› Визина» (VIII, 53); тип повествования, к которому спустя год Пушкин вернулся в предисловии «От издателя». Но творческий замысел, вызвавший к жизни этот набросок, может быть сейчас восстановлен только предположительно. Известный текст позволяет лишь догадываться, что поэта интересовала задача представить «покойного» автора, человека, так или иначе жившего жизнью духа, в свете восприятия наблюдателя доброжелательного, но неспособного рассмотреть в молодом своем друге ничего, кроме хозяйственной его беспечности. Но был ли набросок, разрешавший эту художественную задачу, своего рода эскизом, заготовкой впрок, или

---

[39] Так, подобно наброску 1829 г. и в отличие от печатного текста, Белкин по преимуществу зовется в черновой рукописи предисловия «От издателя». Окончательный выбор имени героя закреплен в заглавии («Краткие повести покойного И. П. Белкина»), которое получила сводная рукопись болдинских повестей вскоре (а может быть, и сразу) по завершении предисловия.

жизнеописание Д. было начато в связи с более широким замыслом, в котором ему отводилась роль, подобная роли будущего предисловия «От издателя», сказать сейчас трудно. Нельзя не заметить, что в творческой практике Пушкина, насколько мы можем судить о ней, нет случаев, чтобы, приступая к серьезному замыслу, он начинал работу с предисловия. В августе 1833 г., более чем за три года до завершения «Капитанской дочки», было, правда, написано введение к замышлявшемуся произведению («Любезный внук мой Петруша!» — VIII, 927), но ему предшествовало несколько вариантов плана будущего повествования. А в 1829 г. создание предисловия не к написанному, а лишь задуманному произведению (или даже ряду произведений) представляется маловероятным еще и потому, что в это время опыт Пушкина-прозаика невелик: написанный в Болдине год спустя «Гробовщик» оказался, как известно, первым завершенным прозаическим произведением поэта. И еще одно. Даже исходя из предположения, что жизнеописание Д. было частью более широкого замысла, прежде чем искать следы этого замысла в творчестве следующего года, следует присмотреться к незавершенным прозаическим фрагментам того же 1829 г. Небезынтересно, что рассказчик, от имени которого начат набросок «В начале 1812 года»,[40] принадлежит к армейской офицерской молодежи, в среде которой до отставки протекала и жизнь Петра Ивановича Д., автор же «Записок молодого человека», подобно П. И. Д., не только армейский офицер, но и выпускник (правда, более поздний) кадетского корпуса. Ни один из названных прозаических набросков не исключает возможности литературного обрамления, повествующего об обстоятельствах, при которых отставной офицер, в прошлом — кадет, вступил на путь литературного творчества. И тем не менее твердых оснований отождествлять упомянутую мемуаристом «рукопись» покойного Д. с одним из набросков 1829 г. или с «Повестями Белкина» текст жизнеописания не дает. Название же отчины Д., села Горюхина, заставляет скорее вспомнить о будущей «Истории», ибо именно в «Истории» этот выразительный топоним ведет в сердцевину смысла произведения.

Возникло ли, однако, жизнеописание Д. как разрешение локальной творческой задачи и заготовка впрок или как начало более крупной работы, болдинской осенью 1830 г. темы, мотивы, элементы поэтики этого наброска вовлекаются в новые связи и получают новое развитие. Произошло это не сразу.

Видимо, завершив «Гробовщика», Пушкин ощутил, что давно искомая форма малого повествования, где частное происшествие

---

[40] При первой публикации текста «В начале 1812 г.» С. М. Бонди склонен был думать, что это след «особого, до нас не дошедшего замысла», и в то же время «дата: „в начале 1812“ или „в конце 1811“ и военная обстановка отрывка» сближали его в глазах ученого «с такими вещами Пушкина, как „Метель“ и „Рославлев“» (см.: *Бонди С.* Новые страницы Пушкина. М., 1931, с. 106, 107).

сопряжено с ритмом исторической и, более того, — вселенской жизни, наконец, найдена. Так или иначе, на последней странице рукописи этой повести Пушкин набросал перечень из пяти названий, открыв его только что оконченным «Гробовщиком», а заключив объединяющим будущие повести эпиграфом — пословицей святогорского игумена. Предисловия в этом, первом перечне повестей нет, как нет и других свидетельств того, что Пушкин изначально замышлял связать их образом вымышленного автора или рассказчика.

Начиная со второй повести — «Станционного смотрителя», в творчество болдинской осени вовлекаются многочисленные прозаические заготовки предшествующего года. В 1829 г. ни одна из них не получила развития и завершения, и, думается, не случайно только после создания «Гробовщика» старые наброски раскрывают свою жизнеспособность, замыслы определяются и тут же реализуются. Известно, что в «Смотрителе» использованы «Записки молодого человека» и «Путевые записки» 1829 г. След существовавшего до приезда в Болдино замысла «Барышни-крестьянки» — полуфразу «В одной из южных губерний наших» и сопутствующий ей рисунок — Т. Г. Цявловская обнаружила в «арзрумской» рабочей тетради Пушкина.[41]

После 20 сентября, когда окончена «Барышня-крестьянка», проза почти на месяц была оставлена для стихов. В новом списке повестей, начатом перед этим перерывом в работе над ними, на тыльной стороне последнего листа рукописи «Барышни-крестьянки», и пополнявшемся по мере завершения новых повестей, предисловие появилось не ранее 20 октября, одновременно с названием и эпиграфом оконченной в этот день «Метели». Первые же следы обновленного творческого интереса к отдельным характерологическим граням «белкинского» типа и сопряженным с ним фабульным ситуациям прослеживаются несколько ранее, в «Выстреле», писавшемся 12—14 октября, и связаны они опять с вовлечением в эту повесть мотивов, занимавших Пушкина еще в 1829 г.

Вторая часть «Выстрела» и стала, по-видимому, той точкой, в которой впервые соединились два пушкинских замысла: его болдинские повести и набросок о Петре Ивановиче Д. Можно даже предположить, что на этом скрещении разновременных замыслов возникла первая мысль второй части «Выстрела».

---

[41] См.: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1960, т. 5, с. 99 (воспроизведение автографа) и 659 (его описание, определение наброска как «начала повести» — «Барышни-крестьянки», толкование рисунков и широкая датировка всех — текстовых и графических — записей 1830 годом). Я. Л. Левкович, повторившая наблюдение Цявловской, высказала вполне вероятное предположение, что набросок зачина «Барышни-крестьянки» относится к февралю—началу марта 1830 г., а среди рисунков выделила и описала женскую головку с двумя повернутыми в разные стороны идентичными профилями — барышни и крестьянки (см.: *Левкович Я. Л.* Из наблюдений над «арзрумской» тетрадью Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985, с. 29—30).

Как мы видели, жизнь армейского офицера оказалась тем контрапунктом, в котором соединились три прозаических наброска 1829 г. В среду армейского офицерства погружают читателя и первые же строки «Выстрела». Поначалу замысел «Выстрела» ограничивался событиями в местечке ***, где застает нас начало повести: после сцены отъезда Сильвио в автографе стоит ремарка «(Окончание потеряно)». Но между 12 и 14 октября у поэта явилась мысль перенести действие из мира захолустной полковой жизни в мир провинциального мелкопоместного дворянства. Картины новой жизни рассказчика, которого «домашние обстоятельства принудили» выйти в отставку и «поселиться в бедной деревеньке Н** уезда» (VIII, 70), складываются как развитие мотива, намеченного в жизнеописании Д., где читаем: «В сие ‹время› лишился он матери и расстроенное здоровие принудило его взять отставку. — Он поселился в Нов‹. . .› у‹езде› ‹?›, в сельце Горюхине» (VIII, 582). По своему культурно-психологическому облику рассказчик повести о Сильвио ближе к Петру Ивановичу Д., чем И. П. Белкин, явившийся на свет в недалеком уже будущем. И всё же именно во второй части «Выстрела» герой-рассказчик впервые оказался в ситуации, предвосхищающей вплоть до деталей то положение, в каком очутился по возвращении в свою отчину будущий автор «Истории села Горюхина», закончивший описание своего деревенского житья словами: «В сей крайности пришло мне на мысль, не попробовать ли самому что-нибудь сочинить?» (VIII, 129). Вряд ли будет большой натяжкой предположение, что образ героя-повествователя «Выстрела» в сочетании с обстоятельствами его деревенской жизни и неизвестными нам, но известными Пушкину мыслями, стоявшими за наброском жизнеописания Петра Ивановича Д., и стал тем импульсом, от которого ведет начало зафиксированное в рукописях развитие замысла «Истории села Горюхина».

Первое документальное свидетельство замысла «Истории» — набросок «Если бог пошлет мне читателей. . .» — относится к середине октября, скорее всего либо к последним дням работы над «Выстрелом», либо ко времени сразу по окончании этой повести. Герой наброска и он же рассказчик, автор «Истории села Горюхина», унаследовал от Петра Ивановича Д., кроме «рукописи», названной теперь полным именем, и села Горюхина, только общие контуры биографии: прошлое армейского офицера и раннюю отставку. Основное содержание наброска «Если бог пошлет. . .» связано с разработкой мотива, отсутствующего в жизнеописании Д. и в «Выстреле» и возвращающего нас к критико-публицистическому фрагменту 1827 г. Сам горюхинский историк определил этот мотив словами: «. . . воспитан я был, как говорится, на медные деньги и ‹. . .› в последствие не имел я случая приобрести сам собою то что было раз упущено» (VIII, 718).

О других литературных опытах автора ранний набросок вступления к «Истории» не упоминает. Мысль приписать историку болдинские повести зафиксирована впервые в *плане* «Истории

села Горюхина», который появился за время, прошедшее между созданием наброска «Если бог пошлет...» и началом работы над «Историей». Это были дни, заполненные интенсивной и разнообразной деятельностью: 20, 23 и 26 октября соответственно завершены «Метель», «Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери», вступление же к «Истории» помечено «[30] 31 октября».

Если внимательно всмотреться в этот хронологический отрезок, внимание привлекает еще один текст, перебеленный 26 октября и при перебелке получивший название «Отрывок», хотя известен он более по первым словам — «Несмотря на великие преимущества...» и по позднейшему использованию в «Египетских ночах». «Отрывок» кончается словами: «Мы распространились о нашем приятеле <...> потому <...> что повесть, предлагаемая ныне читателю, слышана нами от него» (VIII, 411). «Итак, это повесть не про него, а слышанная от него, — писал С. М. Бонди, — он не герой повести, а рассказчик ее — вроде „титулярного советника А. Г. Н.“, „подполковника И. Л. П.“, „приказчика Б. В.“ и „девицы К. И. Т.“, имена которых И. П. Белкин записал под каждой повестью с указанием: „слышано мною от такой-то особы“, — или, наконец, вроде самого И. П. Белкина».[42]

Это наблюдение приобретает особый смысл в свете наших разысканий, когда обнаружилось, что ряд творческих фактов, причастных к истории создания предисловия «От издателя», сконцентрирован во второй половине октября: 12 и 14 — даты в рукописи «Выстрела»; около 14-го — первый письменный след «Истории села Горюхина»; 20-го — окончена последняя повесть, и, можно полагать, вскоре после этого перечню повестей предпослана помета: «Предисловие»; 26 октября перебелен текст «Несмотря на великие преимущества...», о котором в особой приписке замечено: «Сей отрывок составлял, вероятно, предисловие к повести, не написанной или потерянной» (VIII, 411). План «Истории села Горюхина», где повести предстали как первый опыт горюхинского помещика в сочинительстве, трудно точно соотнести во времени с фрагментом «Несмотря на великие преимущества...», но это уже и не столь важно. Думается, хронологическая близость последнего с перечисленными текстами позволяет высказать гипотезу, что «Отрывок» — след какого-то неизвестного нам творческого плана, связанного с мыслями о предстоящем издании тех же болдинских повестей, и отразил колебания Пушкина в выборе фигуры вымышленного их автора, ибо повести в равной мере могли быть рекомендованы читателю как плод высокого искусства и полной безыскусности. В момент, когда они были только что окончены, идею «Отрывка», превратившегося 26 октября в «предисловие к повести, не написанной или потерянной», трудно понять и объяснить иначе. Именно во изменение ранее существовавшего замысла «Отрывок» перебел-

---

[42] *Бонди С.* Новые страницы Пушкина, с. 198.

кой текста и сопроводившей текст припиской отделен был от повестей, написанных и не потерянных. Намерение издать повести «Anonyme», по-видимому, с этого только времени сливается с мыслью о горюхинском помещике, который, прежде чем создать историю своей отчины, чтобы «образовать» свой слог, записал слышанные им «от разных особ» анекдоты и лишь «от недостатка воображения» (VIII, 590) помянул в них окрестности села Горюхина.

[30] 31 октября написано введение к «Истории», где горюхинский помещик предстал уже как автор повестей. Более того, основные стилистические атрибуты «болдинских побасенок» были трактованы здесь как плод литературной неискушенности их вымышленного автора, а стилистические модификации, несходство среды и обстоятельств, в них изображенных, тем, что некогда слышаны они были автором «от разных особ». Можно полагать, что одновременно повести получили новый общий всем им эпиграф, восходящий к фонвизинскому «Недорослю». Предисловие же «От издателя» как реализация этого, достаточно определившегося замысла написано было уже в ноябре, после прекращения работы над «Историей села Горюхина», и автограф свидетельствует о стремительной быстроте и о легкости, с которой писалось это предисловие, ясное для истинного его автора не только в целом, но и в деталях.

Сводная рукопись повестей сложилась теперь полностью, и на обложке ее появилась надпись: «Краткие повести покойного И. П. Белкина» (VIII, 580). Так некогда сочинитель «Новейшего письмовника» Н. Г. Курганов перевел «с иноязычных книг» разные «повестцы и прочие речи» [43] и, составив их вместе, озаглавил: «Краткие замысловатые повести». «Мрак неизвестности окружал его как некоего древнего полу-бога; иногда я даже сомневался в истинне его существования. Имя его казалось мне вымышленным и предание о нем пустою мифою, ожидавшею изыскания нового Нибура» (VIII, 127), — писал о Курганове историк села Горюхина. Такою же «мифою», ассоциативно связанною со своим предшественником, честным просветителем XVIII века Ник. Кургановым, стал и сам Иван Петрович Белкин, особенно в его ипостаси автора повестей. Не случайно современный исследователь определил его как «богатую неопределенность».[44] Но эта неопределенность не отменяет одного: Белкин определен как нравственный и литературный антипод автора длинного и богато изукрашенного «вымыслом» романа об Иване Выжигине, на которого в июле—сентября 1831 г., в дни, когда велись хлопоты об издании «Повестей Белкина», ополчился близкий родственник покойного Феофилакт Косичкин.

---

[43] Письмовник, содержащий в себе науку российского языка со многим присовокуплением разного учебного и полезнозабавного вещесловия. 9-е изд., вновь выправленное... Николаем Кургановым. В СПб.: В тип. Ив. Глазунова, 1818, ч. 1, с. 334.

[44] *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974, с. 132.

Можно думать, что именно выступления Косичкина, означавшие начало открытой войны с Булгариным и Гречем, побудили Пушкина летом 1831 г. еще раз взвесить все pro и contra издания болдинских повестей с обрамлением, приписывающим их авторству покойного И. П. Белкина. Если и раньше, размышляя об издании повестей, он склонялся к мысли об Anonyme («Под моим именем нельзя будет, ибо Булгарин заругает» — XIV, 133), то тем больше было оснований ожидать нападок на Белкина после появления статей Косичкина. Думается только такого рода колебаниями можно объяснить то, что, приступив к делу издания повестей, Пушкин до последнего момента «придерживал» предисловие, не отсылая его издателю, П. А. Плетневу.

В самом деле. Еще 3 июля Пушкин писал Плетневу: «Я переписал мои 5 повестей и предисловие, т. е. сочинения покойника Белкина, славного малого. Что прикажешь с ними делать?» (XIV, 186). После этого на протяжении месяца поэт дважды пытался переслать рукопись через холерные кордоны Плетневу и оба раза оговаривал: «Предисловие пришлю после» (XIV, 189, ср. 209). Однако еще и 5 сентября, когда повести вернулись из цензуры, Плетнев тревожился: «Не задержишь ли ты издания присылкою Предисловия и уморительно-смешного эпиграфа?» (XIV, 222). К издателю эти тексты попали не ранее 8—9 сентября, когда Пушкин сам приезжал в Петербург.[45]

Переписка Пушкина с Плетневым, связанная с изданием болдинских повестей, привлекает внимание еще к одному обстоятельству: одновременно с готовым и переписанным предисловием Пушкин до последнего момента удерживал у себя эпиграф всей книги. Причем Плетнев, которому эпиграф пока еще неизвестен, определяет его (и вероятно — со слов самого Пушкина[46]) как «уморительно-смешной». Думается, что к эпиграфу из «Недоросля» это выразительное определение, как бы предсказывающее и характер, и силу читательских эмоций, отнести трудно; скорее оно заставляет вспомнить о речении настоятеля Ионы, которое мыслилось как эпиграф к повестям еще тогда, когда, завершив «Гробовщика», Пушкин набросал предварительный их список. В таком случае приходится допустить, что летом 1831 г. поэт на какое-то время вернулся к мысли сделать эпиграфом пословицу святогорского игумена.

«[А вот] то будет, что и нас не будет» (VIII, 581). Это своеобразное memento mori могло быть воспринято как нечто «уморительно-смешное» именно в устах «низенького, рыжеватого монаха», «охотника» до рому[47] и застольного скоморошества.

---

[45] См.: *Лернер Н. О.* Труды и дни Пушкина. СПб., 1910, с. 251, ср. 488.

[46] По-видимому, определение это восходит к утраченному фрагменту письма Пушкина к Плетневу, писанного около 15 августа 1831 г. (см.: XIV, 209; ср.: Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском доме: Научное описание / Сост. Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский. М.; Л., 1937, № 562, с. 212).

[47] *Пущин И. И.* Записки о Пушкине. Письма. М., 1956, с. 82—83.

(Вспомним, что другие пословицы того же настоятеля Ионы использованы Пушкиным в «Борисе Годунове», причем как раз в сцене «Корчма на литовской границе», где представлены бражничающие монахи [48]). Источник комического эффекта коренился в контрасте между земным обликом игумена и склонностью его к «философствованию», между мыслью о пределе жизни человеческой и прибауточной интонацией, которой она облечена. Для того, кто не знал святогорского настоятеля, его пословица в немалой степени теряла и как художественный образ, и как источник эмоционального воздействия. И это, по-видимому, сыграло не последнюю роль в окончательном отказе Пушкина от намерения сделать эпиграфом всей книги речение отца Ионы, в предпочтении, которое отдал он в решительный момент цитате из фонвизинского «Недоросля».

Мысль об этом, последнем эпиграфе впервые зафиксирована еще в 1830 г., в Болдине, на обложке сводной рукописи повестей, где сделаны две записи, различающиеся по цвету чернил. Одна — «Краткие повести покойного И. П. Белкина», вторая — эпиграф: «Простакова: То до историй, мой батюшка, то он у нас до них большой охотник. Скотинин: Митрофан по мне» (VIII, 580). Расположение записей на странице позволяет думать, что эпиграф появился прежде заглавия; цвет чернил подсказывает догадку, что новый эпиграф мелькнул в сознании Пушкина и был письменно закреплен в ходе работы над «Историей села Горюхина»: чернила, которыми он писан, идентичны чернилам, употребленным при писании плана «Истории» (а мы помним, что именно в нем автор «Истории» впервые предстал сочинителем повестей) и той части ее текста, которую Пушкин пометил [30] 31 октября.

Появился ли, однако, эпиграф из «Недоросля» до или после того, как персонифицированный сочинитель «Истории» и повестей получил имя Белкина, он стал возможен лишь на той стадии, когда повести мыслились Пушкиным как создание простодушного, одержимого недугом сочинительства, но страдающего «недостатком воображения» горюхинского историка и помещика.

Комизм той сцены «Недоросля», к которой восходит эпиграф «Повестей Белкина», основан на столкновении разных значений слова «история» в сознании Милона и Стародума, с одной стороны, Простаковой и Скотинина — с другой. Белкин (или тот, кто вскоре получил это имя) на писательской своей стезе отдал дань обеим «историям». Слушая «домашние анекдоты» своей кормилицы (они же по терминологии той литературной поры — истинные истории, происшествия), украшая «истинну» «анекдотов, некогда <...> слышанных от разных особ», «живостию рассказа, а иногда и цветами собственного воображения» и «составляя» таким образом повести, Белкин помышлял о том, чтобы «оставить мелочные и сомнительные анекдоты для повествования

---

[48] Свидетельство А. Н. Вульфа. См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1974, т. 1, с. 414.

истинных и великих происшедствий», стать «судиею, наблюдателем и пророком веков и народов» (VIII, 132). Издатель же А. П. — в отличие от И. П. Белкина и в соответствии с художественной теорией и практикой XIX в. — не склонен был так решительно отделять одно от другого. «Главная прелесть ром.<анов> В.<альтер> Ск.<отта> состоит <в том>, — писал он весной 1830 г., — что мы знакомимся с прошедшим временем не с напыщенностью фр.<анцузских> трагедий — не с чопорностию чувствительных романов — не с достоинством истории, но современно, но домашним образом <...> что историческое в них есть подлинно то, что мы видим» (XII, 195). Так и эпиграф, предпосланный «Повестям Белкина»: в старых, лишенных воображения «анекдотцах», которые увидел в повестях Булгарин, он побуждает подметить следы истории. Не официальной, торжественной истории, а неслышной, домашней, — истории непрерывного движения человеческого духа и сознания.

Потому-то тема поколений, тема «отцов» и «детей» является сквозной для «Повестей Белкина», включая сюда и предисловие «От издателя». Она осложняет и обогащает картину общего движения и развития характеров, позволяя подметить в «детях» то, чего не знало поколение «отцов», психологию и систему ценностей, образованные новым, XIX столетием.

Характеристические особенности повестей Белкина с наибольшей полнотой раскрываются на фоне повести *о* Белкине — письма ненарадовского помещика. Любая из повестей Белкина, при всей новеллистической событийности, обращена к внутренней жизни человека. Перед читателем проходят разные происшествия, сближенные лишь своей традиционностью да еще тем, что всякий раз отбор ситуаций и средств поэтики оказывается оптимальным для выведения на свет сущности героя, проявления органичного для него, для времени и среды, в которых он живет, типа сознания. Между автором, созидающим художественную действительность, и миром действительным отсутствуют преломляющие призмы. Образ же Белкина, встающий из письма ненарадовского помещика, складывается от начала до конца из событий жизни внешней. Внутренний мир самого мемуариста статичен и жестко ограничивает круг его восприятия. В силу этого «весьма достаточное биографическое известие» о Белкине (VIII, 59) отмечено явственной печатью комического, но преобладает в нем комизм положений, который не ведет к познанию духовного облика покойного, как помогают пониманию героев, их способа жить, мыслить о мире и о себе многообразные виды иронии, характерной для повестей Белкина.

Для суждения о «Повестях Белкина» как о содержательном и формальном единстве небезразличен один из моментов творческой их истории, который до сих пор остается неосмысленным. Речь идет о том, что за время, прошедшее между окончанием повестей, когда сложилась сводная рукопись цикла, и отдачей их в печать, Пушкин решил изменить первоначальный порядок

повестей, который отражал последовательность их возникновения: «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка», «Выстрел», «Метель». Повести, замыкавшие ряд («Выстрел» и «Метель»), Пушкин перенес в начало книжки, поместив их непосредственно за предисловием «От издателя». Смысл этой перестановки безусловно неоднозначен, и, чтобы уяснить все вызвавшие ее причины, необходим специальный анализ архитектоники цикла. И все же думается, что одна из этих причин может быть уверенно названа уже сейчас.

Создавая повести, Пушкин поднимался по ступеням социальной иерархии. Произошло это скорее всего непроизвольно: мы видели, что порядок, в котором они писались, зависел и от субъективных факторов — настроения художника, живости московских впечатлений, вызвавших к жизни замысел «Гробовщика», и от объективных, таких как степень подготовленности той или иной повести предшествующими размышлениями и опытами поэта, связь ее художественной проблематики с проблематикой других созданий болдинской осени 1830 г. Так или иначе, но, заметив сам или с помощью первых слушателей и читателей повестей, что книжка имеет достаточно к этому времени известную «поэтажную» композицию, Пушкин поспешил ее разрушить, ибо, заостряя внимание читателя на социальной дифференциации выведенных характеров, она вступала в противоречие с одной из глубинных идей «Повестей Белкина». Человека определяет здесь не сословный или имущественный статус. Оказавшись в сложной, исключительной ситуации, герой «Повестей Белкина» должен совершить выбор, служащий показателем его нравственных возможностей. Он должен уяснить свое представление о мире, в котором он живет, и о своем месте в этом мире. И прежде всего решить для себя вопрос о долге своем по отношению к «другому» человеку, рано или поздно встающий перед всяким, к какому бы сословию он ни принадлежал.

Думается, именно этическая проблематика составляет стержень «Повестей Белкина», и (по аналогии с создававшимся одновременно другим пушкинским циклом — «Маленькими трагедиями», которые явились, по определению поэта, «опытом драматических изучений») их можно назвать опытом новеллистических изучений современных характеров, нравственных и психологических коллизий.



ПУШКИН НА ПУТИ К РОМАНУ В ПРОЗЕ. «ДУБРОВСКИЙ»

1

Пять повестей Белкина обнаруживают известную типологическую общность. В основе каждой из них лежит бытовой анекдот, чрезвычайное происшествие. При этом и событийная сторона любого из анекдотов, и характер их литературной обработки указывают на то, что свои новеллистические опыты автор осмысляет в контексте обширной литературной традиции. Отдельные фабульные ситуации, образы, элементы поэтики, самые сюжеты «Повестей Белкина» тяготеют к многочисленным сопоставлениям с произведениями предшествующей и современной Пушкину русской и мировой литературы. Этот «типовой» характер сюжетов «Повестей Белкина» оказывается их конструктивным, субстанциальным признаком: подключая исходный анекдот к серии его предшествующих творческих интерпретаций, Пушкин вскрывает емкость и многозначность простейших жизненных коллизий и одновременно вводит в повествование своеобразную систему отсчета, позволяющую ему посредством ассоциаций с классическими памятниками прошедших эпох, по сходству и по контрасту с ними, уловить специфику изображаемой исторической эпохи, то новое, что привносит она в разрешение традиционных житейских казусов.

С «Повестями Белкина» могут быть сопоставлены по характеру сюжета и первые стихотворные повести Пушкина — «Граф Нулин» (1825) и «Домик в Коломне» (1830). В своей событийной основе это поэмы-новеллы с анекдотическими сюжетами из современной русской жизни, включенными в систему определенных культурно-исторических и литературных ассоциаций: «Граф Нулин» — трансформация шекспировской «Лукреции», «Домик в Коломне» — модификация древнего мотива, восходящего к античным мифам и бытовавшего в средневековых фаблио и новеллистике эпохи Возрождения. Для обеих поэм характерна повышенная, по сравнению с «Повестями Белкина», роль рассказчика. Его повествовательная экспансия выражает себя в стихии сво-

бодной иронической игры, которая пронизывает и направляет повествование.

На следующем этапе Пушкин-повествователь эволюционирует к роману и к философской повести, в которых преобладает объективное эпическое начало. И стихотворный, и прозаический эпос его обнаруживают на этом пути известный параллелизм исканий, затрагивающих и область проблематики, и область поэтики.

Уже переход от «Домика в Коломне» к «Езерскому» ознаменовал новый этап исканий Пушкина в жанре «петербургской повести». «Прежде всего, — писал С. М. Бонди, — надо думать, что затевалось крупное произведение, не „повесть“ вроде „Медного всадника“, а гораздо большее ‹...› Можно думать, что, окончив в 1831 г. „Онегина“ и скучая без привычного „многолетнего труда“, Пушкин затеял второго „Онегина“, новый „роман в стихах“».[1]

Итак, «Езерский» был для Пушкина опытом возвращения к жанру «романа в стихах» после только что оконченного «Онегина». И вместе с тем этот «возврат» обернулся жанровым экспериментом: «петербургская» тема властно подчинила себе сюжетное движение, неуловимо, но существенно трансформируя привычную форму. «Езерский» складывался именно как «петербургский» роман.

Дух исканий — поисков предметов, тем, форм повествования — вообще знаменателен для Пушкина конца 1820-х—начала 1830-х гг. В 1828 г. он создает историческую поэму. Осенью 1829 г. начат «Тазит», где Пушкин возвращается к кавказскому материалу, соединяя точность этнографических описаний с философской и этической масштабностью. Конфликт между отцом и сыном перерастает здесь в столкновение двух эпох и двух противоположных этических принципов. Эта тенденция к философско-символическому осмыслению конфликта в определенной мере подготавливает «Медный всадник». И не случайно в черновиках «Тазита» в эмбриональной форме содержатся мотивы, перешедшие позднее в «петербургские» поэмы Пушкина.[2]

---

[1] *Бонди С. М.* «Езерский» и «Медный всадник». — В кн.: Рукописи А. С. Пушкина: Фототип. изд. Альбом 1833—1835 гг. Комментарий. М., 1939, с. 44.

[2] В «Тазите»: «В мечтаньях отрок своеволен, Как ветер в небе» (V, 74). Ср. в «Езерском»: «...ветру и орлу И сердцу девы нет закона» (V, 102). Более существенно другое совпадение. Последняя написанная сцена «Тазита» — сцена сватовства героя. Тазит говорит отцу своей возлюбленной: «Благослови любовь мою. Я беден — но могуч и молод. Мне труд легок. Я удалю От нашей сакле тощий голод» (V, 79). Не только приведенные слова и закрепленная в них фабульная ситуация, но и сюжетная функция этой ситуации, ее включенность в насыщенный отголосками трагедии контекст предвосхищают мечты Евгения, героя «Медного всадника»: «Жениться? Ну... за чем же нет? Оно и тяжело, конечно, Но что ж, он молод и здоров, Трудиться день и ночь готов; Он кое-как себе устроит Приют смиренный и простой И в нем Парашу успокоит» (V, 139).

Нечто близкое мы видим в творчестве Пушкина-прозаика: и здесь эксперимент сменяется экспериментом. В сознании Пушкина рождаются все новые и новые творческие идеи («Роман на Кавказских водах», «Рославлев» — 1831). В 1832 г. процесс этот становится особенно интенсивным. Не позднее лета этого года складываются первые планы повести о Шванвиче — будущей «Капитанской дочки». Примерно тогда же задумана и начата повесть об игроке, из которой выросла «Пиковая дама». В октябре, вернувшись из Москвы, Пушкин переключается на «Дубровского».

Замысел романа «Дубровский» возник в конце сентября 1832 г. К этому времени европейская литература еще не успела накопить в разработке жанра социально-психологического романа о современности того опыта, который она имела в 1810—1820-х гг. в жанре романа исторического. «Адольф» Б. Констана, привлекший в 1820-х гг. сочувственное внимание Пушкина и Вяземского, был по построению сугубо «личным», интимно-психологическим романом, сосредоточенным на тончайшем анализе чувств и отношений главных героев. Лишь незадолго до обращения Пушкина к работе над «Дубровским» появились «Красное и черное» Стендаля (1830), «Шагреневая кожа» Бальзака (1830—1831), «Индиана» Жорж Санд (1832), а почти одновременно, летом 1832 г., писалась ее «Валентина». Все эти романисты, каждый по-своему, решали общую задачу эпохи — задачу создания романа о современности, который был бы достоин такого же интереса и внимания читающей публики, что и жанр вальтер-скоттовского исторического романа.

В этих условиях обращение Пушкина к работе над романом не могло не потребовать от него поисков новых композиционных принципов: ему, как и русской прозе конца 1820—начала 1830-х гг. в целом, предстояло овладеть искусством воспроизведения избранной эпохи в ее социальной, исторической и психологической конкретности. Для большой эпической повествовательной формы это означало не только умение воссоздать картину быта и нравов эпохи, ее временно́й и «местный» колорит; важно было уловить и закрепить в повествовательной структуре романа основные тенденции исторического развития на данном отрезке времени. С этой точки зрения и повествование о современности, и рассказ о минувшем имели общую цель: увидеть в решающих романических событиях след предшествующего исторического развития, усмотреть в них зерна будущего. Именно в этом принципиальное отличие романа нового времени от многообразных форм нравоописательного романа, метода интенсивного проникновения в существо изображаемых явлений от метода экстенсивного, когда автор пытается достигнуть полноты изображения за счет «сплюсовывания» многих жизненных историй,

---

На «близкое родство» «Тазита» и «Медного всадника» еще в 1937 г. обратил внимание А. Платонов (см. его статью «Пушкин — наш товарищ». — Лит. критик, 1937, № 1, с. 54—55).

складывающихся в обширную, но по преимуществу статическую панораму общественного быта и нравов.

Новый роман не был первым подступом Пушкина к большой повествовательной форме. Ему предшествовали «Арап Петра Великого», «Роман в письмах», «Роман на Кавказских водах». Весьма отличные друг от друга по проблематике и по модификации жанра, они имели общую судьбу в одном отношении — все три остались незавершенными.

Что Пушкин оставил «Арапа Петра Великого», прервал работу над «Романом в письмах», детально разработав планы «Романа на Кавказских водах», не пошел далее описания дорожных приготовлений героинь будущего повествования, не было, как мы уже говорили, случайным: всякий раз в процессе работы поэт испытывал известные трудности.

Создание «Повестей Белкина» и окончание «Онегина» подготовили почву для нового обращения Пушкина к большой повествовательной форме.

Долгое время господствовало убеждение, что работа Пушкина над «Дубровским» предшествовала замыслу повести из эпохи пугачевщины, впоследствии переросшей в «Капитанскую дочку». Сейчас, на основании уточненных датировок первых планов этой повести, можно утверждать, что дело обстояло наоборот. К тому времени, когда Пушкин в сентябре 1832 г. встретился в Москве с П. В. Нащокиным и услышал от него рассказ о прототипе Дубровского — белорусском дворянине Островском, в бумагах поэта уже существовали два плана повести о Шванвиче.[3] История Островского легла на почву, подготовленную предшествующими его размышлениями и художественной работой. От повести о дворянине-пугачевце, которого перипетии его личной судьбы делают соучастником крестьянского бунта, Пушкин под влиянием рассказа Нащокина переходит к замыслу повествования об Островском — помещике, выбитом обыденным актом судейского беззакония из обычной колеи гражданского существования и ставшем разбойником.

Истинное происшествие, случившееся в начале 1830-х гг. с небогатым дворянином, «который имел процесс с соседом за землю, был вытеснен из именья и, оставшись с одними крестьянами, стал грабить, сначала подьячих, потом и других»,[4] поначалу могло быть воспринято самим поэтом как аналог истории дворянина-пугачевца, как еще один, недавний, случай сотрудничества дворянина с бунтующим народом, к тому же случай, самой жизнью облеченный в готовую романическую форму.

Незавершенные прозаические замыслы Пушкина конца 1820-х—начала 1830-х гг. в числе признаков, то сближающих, то разделяющих их, имеют общую, можно сказать устойчивую,

---

[3] Подробнее см. об этом: *Петрунина Н. Н.* К творческой истории «Капитанской дочки». — Рус. литература, 1970, № 2, с. 80—81, 84—85.

[4] Рассказы о Пушкине, записанные П. И. Бартеневым. М., 1925, с. 27.

черту. Среди «людей благоразумных» (VI, 170), идущих в жизни проторенными путями, в этих набросках, планах, программах мелькают образы других, «неправильных» героев. Природа и степень их отклонения от нормы бесконечно варьируются. Генетически эти образы восходят к героям ранних, романтических поэм и лирики Пушкина, но теперь их демонический ореол растворился, обнаружив скрытое прежде многообразие реальных жизненных типов, «странные» судьбы которых мотивированы социально, психологически, характеры деформированы воспитанием и средой. Пушкина настойчиво привлекает тип женщины, ум и чувства которой не укладываются в прокрустово ложе «условий света». Таковы героини фрагментов «Гости съезжались на дачу» и «На углу маленькой площади», такова Полина из «Рославлева». Быстро набросав предысторию событий, Пушкин внимательно следит за перипетиями дальнейшей судьбы «беззаконной кометы», осмелившейся бросить вызов миру светских гостиных и порвать с ним.

Любовь, брак, личное счастье — вот магический круг, очерчивающий сферу женского бунта в пушкинскую эпоху. Для мужчины больше случаев вступить в конфликт с обществом, поскольку его общественные функции и его система зависимости от общества сложнее и многообразнее. Что́ стоит за романтическим своеобразием Якубовича в планах «Романа на Кавказских водах», можно лишь догадываться. Но сколь сложным и противоречивым мог быть в представлении Пушкина внутренний мир бреттера и дуэлянта, детерминированный социальным его положением, видно из образа Сильвио («Выстрел»). История выстрела, который остался за Сильвио по праву дуэли, переросла под пером Пушкина в историю человеческой жизни, скомканной и болезненно устремленной к протесту.

В «Дубровском» герой оказывается жертвой не случайного личного чувства, хотя бы и глубоко социально мотивированного. Старинный дворянин и гвардейский офицер остается без куска хлеба и без крова над головой, у него не только беззаконно отобрано имение, на владение которым имел он неоспоримое право, но попраны его честь и нравственное достоинство.

Что интерес Пушкина к герою «неправильной», «странной» судьбы был неслучайным, говорят и планы «Капитанской дочки» (в окончательном тексте которой эту проблему оттеснила другая, конкретно-историческая, — вопрос о поведении мыслящего дворянина в разгар народного антиправительственного бунта), и наиболее разветвленный и разработанный из пушкинских замыслов социально-психологического и бытового романа — замысел «Русского Пелама» (1834—1835), где представлено несколько героев сложной судьбы, среди которых главные Пелымов и Федор Орлов.

В том же 1832 г., когда Пушкин писал «Дубровского», вышел в свет нравственно-сатирический и бытописательный роман Д. Н. Бегичева «Семейство Холмских». Построен он еще по

старинке: около основной его сюжетной линии лепится множество вставных новелл и эпизодов, посредством которых в поле зрения читателя вводятся все новые и новые типы русского дворянства. Есть в романе и история дворянина Праволова, всесильного ябедника, обирающего в союзе с судейскими чиновниками своих ближних и дальних соседей. Один из его «подвигов» описан особенно подробно: у «бездетной и безгласной вдовы» Свенельдовой Праволов без всяких оснований отнял имение. Судебным порядком он был введен во владение вдовьей собственностью, Свенельдовой же было «объявлено, чтобы она отправлялась, куда ей угодно».[5] Бедная женщина поехала было искать справедливости, да умерла с горя дорогою. Конец этой истории связан с вмешательством другого дворянина — Буянова. «Этот великодушный разбойник, — рассказывает о нем один из соседей, — играл здесь несколько лет роль шиллерова Карла Моора, был заступником невинно притесненных, восставал против неправосудия и ябеды; но он употреблял средства самоуправства, и у него было не более и не менее как сто восемьдесят уголовных дел».[6] В числе «странностей» Буянова и другая, тоже характерная: он покровительствовал беглым крепостным и укрывал их у себя.

Не связанное с основным действием романа выступление Буянова в защиту Свенельдовой описано Бегичевым с «теньеровской» точностью и массой будничных подробностей, из которых видно, что российский Карл Моор был типичным самодуром-крепостником и в своем роде не уступал Праволову, а «команда», с которой он чинил феодальную расправу во имя справедливости, — порядком-таки развращенной под началом такого барина крепостной дворней.

История Свенельдовой и ее мстителя облечена автором в форму непритязательного бытового анекдота. Остается непроясненным, сам ли Буянов стилизовал себя под героя Шиллера или рассказчик воспринимает его набеги сквозь призму литературных образцов. Так или иначе, но точность и характерность, присущие описаниям этих набегов, обнаруживают родство Буянова с пушкинским Троекуровым, мотивировка же его действий стремлением вершить справедливость сближает его с Владимиром Дубровским.[7]

У Бегичева разорение мелкого и среднего дворянства, отчуждаемые по суду и продающиеся по дешевке поместья — картина,

---

[5] *Бегичев Д. Н.* Семейство Холмских. Некоторые черты нравов и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян. Изд. 2-е. М., 1833, ч. III, с. 27—28.

[6] Там же, с. 31. Что Бегичев до Пушкина затронул тему «дворянина-разбойника, восстанавливающего справедливость явочным порядком», отмечал В. Б. Шкловский (см.: *Шкловский В. Б.* Заметки о прозе Пушкина. М., 1937, с. 83—84).

[7] См.: *Калецкий П.* От «Дубровского» к «Капитанской дочке». — Лит. современник, 1937, № 1, с. 159—160.

исполненная глубокого социального смысла. Главное, что определяет эту картину, — нравственный упадок представителей дворянского сословия, результаты дурного воспитания и образа «жизни семейной и одинокой». Оборотная сторона медали — существование в обществе множества порочных типов, которые умело используют развращенность дворян или просто отсутствие у них нравственной устойчивости для своего обогащения. Репертуар этих типов (фальшивые игроки, развратные женщины, корыстные родственники, продажные судейские), определившийся в литературе XVIII в., пополнен у Бегичева фигурой безнравственного дельца, вышедшего из целовальников и посредством плутовских операций ставшего не только дворянином (причем богатейшим в губернии), но и губернским дворянским предводителем, — типом, которому и в жизни, и в литературе суждено было большое будущее. В конце романа автор прямо говорит, что картина жизни дворянской у него не полна и что он, «дабы гусей не дразнить», не касался высших представителей сословия. Можно добавить, что это не единственное наложенное им на себя ограничение. В «Семействе Холмских» есть история добронравного дворянина Велькарова, который, несмотря на свои достоинства, «наравне с другими дворянами» приближается «весьма быстрыми шагами к совершенному разорению».[8] Бегичев дает понять, что существуют и общие, независимые от воли отдельных личностей причины упадка дворянского сословия, но рассуждение о них, по мнению писателя, выше компетенции рядового члена общества.

В отличие от Бегичева Пушкин в «Дубровском» не просто констатирует факт разорения дворянина. Уже в разговоре русского с испанцем, писанном за два года до «Дубровского», герой — alter ego поэта — осмысляет это явление как закономерное звено в истории сословия в целом. «...Древнее русское [дворянство] в следствии ‹процесса раздробления имений и того, что „доступ к оному" для представителей прочих сословий „ничем не ограничен", — *Н. П.*›, упало в неизвестность и составило род третьего состояния» (VIII, 42). Частная судьба Владимира Дубровского — свидетельство того революционизирующего воздействия, которое, по мысли Пушкина, оказывают «на наше старинное дворянство» эти процессы.

В прозаических опытах конца 1820-х—начала 1830-х гг. («Роман в письмах», «Гости съезжались на дачу», «На углу маленькой площади»), в стихотворении «Моя родословная» или в поэме «Езерский» Пушкин настойчиво возвращался к теме старого и нового дворянства. Но хотя тема эта является определяющей для пушкинского понимания физиономии современного общества, не она управляет сюжетным движением повествовательных набросков поэта. В «Дубровском» же с самого начала

---

[8] *Бегичев Д. Н.* Семейство Холмских, ч. IV, с. 120.

столкновение главных героев приобретало характер социального конфликта.

В «Романе в письмах» вопрос о «быстром упадке нашего дворянства», об «уничтожении наших исторических родов» и появлении «аристократии чиновной» — предмет размышлений героя. В отрывках «Гости съезжались на дачу» и «На углу маленькой площади» та же тема всплывает в разговорах персонажей. Во всех трех случаях перед нами лирико-публицистические пассажи, характеризующие действующих лиц, среду и момент, но не развитые в действии. Скорее это отзвуки пушкинской публицистики, введенные в текст, чем развивающаяся художественная идея.

Иное дело «Дубровский», ставший опытом органического слияния картин реальной действительности и авторской исторической концепции. Конфликт между Дубровским и Троекуровым здесь реальная завязка повествования. Причем, облекаясь в плоть живых образов, излюбленная социально-историческая идея Пушкина теряет свою отвлеченную прямолинейность, углубляется и обогащается.

В первоначальном наброске, где будущий Троекуров назван Нарумовым, его «большой вес во мнении помещиков, соседей» (VIII, 829) объяснен «его званием и богатством». В дальнейшем Пушкин дал своему персонажу другую, историческую фамилию — Троекуров и подчеркнул его принадлежность к старинному русскому барству,[9] объяснив его власть над соседями-помещиками и губернскими чиновниками не просто богатством и связями, но и знатным родом. Тем самым пушкинское представление о противоборствующих силах, существующих в русском дворянстве, известное нам по ряду других произведений поэта, подверглось в романе определенному усложнению. И Дубровский, и Троекуров — представители старинных родов. В эпоху, когда

У нас нова рожденьем знатность,
И чем новее, тем знатней,

(III, 261)

старинное родовое дворянство также не остается единым. Упадок одних старинных фамилий в XVIII—начале XIX в. не мешал возвышению других. Многократно отмечалось, что первоначально Пушкин мотивировал различие между судьбами Троекурова и Дубровского тем, что «славный 1762 год разлучил их надолго. Троекуров, родственник княгини Дашковой, пошел в гору»

---

[9] Что Троекуров в «Дубровском», как и в «Арапе Петра Великого», происходит из знатного рода, еще в 1836 г. подчеркивала А. А. Ахматова. См. ее статью: «„Адольф“ Бенжамена Констана в творчестве Пушкина». — В кн.: *Ахматова Анна.* О Пушкине: Статьи и заметки. Л., 1977, с. 73. Ср.: *Долгоруков П.* Российская родословная книга. СПб., 1855, ч. 2, прил., с. 292 (здесь князья Троекуровы значатся среди потомков Рюрика от князей Ярославских). О возможных прототипах Троекурова см: *Энгель С.* Рассказ о Троекурове. — В кн.: Прометей. М., 1974, кн. 10, с. 106—113.

(VIII, 755). Эти слова были зачеркнуты, так как они противоречили хронологической приуроченности событий.[10] Но в них можно видеть знак того, что к моменту работы над романом Пушкину стало ясно, что 1762 г. и другие дворцовые перевороты XVIII в. сопровождались не только возвышением новой знати, но и расслоением старинного дворянства.

Для Пушкина было естественно понять бунт Островского как одно из проявлений «страшной стихии мятежей». Земельную тяжбу, имевшую столь важные последствия, он соответственно осмыслил не как процесс между промотавшимся дворянином и более устойчивым в нравственном отношении представителем сословия или предприимчивым выходцем из других слоев, а как столкновение тех двух тенденций, которые, по мысли поэта, со времен петровского переворота определяли облик старинного русского дворянства.

Уже В. О. Ключевский увидел за литературным, романтическим бунтарством Дубровского реальный исторический тип русского дворянина александровской эпохи, благородного бунтаря с искалеченной судьбой.[11] Но в центре романа Пушкина не столько самый бунт против общества или отражение его в сознании героя, сколько его предпосылки и последующая судьба бунтаря; не пароксизм социально-критической страсти и даже не идея индивидуального мщения, а роковое влияние беззакония на всю судьбу Дубровского. Самое разбойничество свое герой характеризует как неизбежный шаг, вынужденный актом самодурского произвола («Да, я тот несчастный, которого ваш отец лишил куска хлеба, выгнал из отеческого дома и послал грабить на больших дорогах» — VIII, 205). Бунт оказывается бунтом поневоле, а осознанный самим героем безысходный трагизм его положения — оборотной стороной романтической удали и пафоса справедливости, которые связала с его разбоями мирская молва.

2

В повествовательной системе «Дубровского» многое подготовлено «Повестями Белкина». В «Барышне-крестьянке» близкая расстановка персонажей. Действие также происходит «в одной из отдаленных наших губерний» (VIII, 109), рассказ начинается авторской характеристикой двух соседей-помещиков, враждующих между собой. От устоявшихся культурно-исторических типов «отцов» заметно отличаются «дети». Психология их носит отпечаток другого времени. Алексей Берестов является в отцовском поместье под маской мрачного и разочарованного байронического героя. Лиза Муромская — тип уездной барышни. Ее сформиро-

---

[10] См.: *Кубиков И. Н.* Общественный смысл повести «Дубровский». — В кн.: Пушкин. М.; Л., 1930, сб. II, с. 96—97.

[11] См.: *Ключевский В. О.* Речь, произнесенная... 6 июня 1880 г.... — В кн.: *Ключевский В. О.* Соч.: В 8-ми т. М., 1959, т. 7, с. 151.

вали уединение, свобода и чтение. Распря «отцов» не в силах помешать сближению «детей». Даже отдельные эпизоды и детали «Барышни-крестьянки» (а отчасти и «Метели») подготавливают «Дубровского». Старший Берестов — страстный охотник, как Дубровский и Троекуров. И в «Барышне-крестьянке», и в «Дубровском» в отношениях «отцов» совершается внезапный перелом, вызванный случайным стечением обстоятельств; и там и тут один из молодых героев вынужден ради встречи с другим прибегнуть к своеобразному маскараду, вводит партнера в заблуждение относительно истинного своего социального положения, а тот до минуты решительного объяснения простодушно верит, что полюбил неровню. Даже почтовая контора учреждена Алексеем и Акулиной, как позднее Владимиром Дубровским, в дупле старого дуба.

Но замысел «Барышни-крестьянки» исключал трагические коллизии. Вражда «отцов» легко сменяется здесь дружбой под влиянием случая и доводов рассудка. И точно так же причудливая, необычная завязка любовной интриги не вступает в противоречие с нормами среды, ведет к желанной для отцов развязке. Иначе в «Дубровском». От обыденного и повседневного действие романа устремляется к исключительному и катастрофическому. Б. В. Томашевский заметил, что «Дубровский» «явился для Пушкина экспериментальным романом», и так определил природу этой экспериментальности: «Развитие западной прозы в начале 30-х годов, великие дебюты крупных французских романистов, новые тенденции романа, новые темы, новые интересы, новые формы изображения социальной среды — все это ставило перед Пушкиным задачи создания романа на уровне современности».[12]

Конфликт, основанный на столкновении главных социальных сил изображаемой эпохи (завоевателей и покоренных, третьего сословия и рыцарства), не раз встречался в русской исторической повести 1820-х гг. На нем построены, к примеру, «Адо» В. К. Кюхельбекера, ливонские повести А. А. Бестужева. Разработка социальной проблематики прошлых исторических эпох имела для литературы не только самостоятельное значение. Она явилась необходимой школой для последующего движения русской прозы к большим социальным темам современности. «Дубровский» стал важной вехой на этом пути.

Широкая картина жизни русского провинциального дворянства, встающая со страниц «Дубровского» и имеющая своим основанием пушкинскую концепцию исторического развития дворянского сословия, принадлежит к высочайшим достижениям русского социального романа нового времени. В этой картине пафос высокого историзма парадоксально совмещается с противоречивостью указаний на время, к которому приурочены события

[12] *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 409.

романа,[13] — противоречивостью, выдающей колебания Пушкина. По-видимому, в момент писания «Дубровского» Пушкина занимала задача воспроизведения не столько жизни общества в определенный исторический момент (как было, например, при работе над «Рославлевым»), сколько общественной ситуации, которая оставалась типичной со второй половины XVIII в. до современности, сложившись, по убеждению Пушкина, как результат процессов, вызванных петровскими реформами.

Эта особенность «Дубровского», позволяющая относить его действие и к концу XVIII в., и к пушкинской современности, привела к тому, что в исследовательской литературе взгляд на «Дубровского» как на социальный роман из современной жизни долгое время сосуществовал с попыткой видеть в нем опыт исторического повествования в манере, отличной от В. Скотта. Между тем именно эта особенность (а не отсутствие в «Дубровском» исторических лиц и событий) позволяет с уверенностью утверждать, что перед нами роман, в котором для авторского замысла существо изображаемых общественных явлений важнее осязаемой конкретности исторического момента.

Другой признак завязки «Дубровского», дающий право говорить о нем как о романе социальном, — в том, что составляющие ее события являются «открытой» клеточкой сюжета. И не только по отношению к развивающейся романической интриге, но и по отношению к ширящейся социальной проблематике повествования. Мелкая (и по видимости случайная) ссора двух помещиков обладает стихийной силой водоворота. В нее последовательно втягиваются крепостные Троекурова и Дубровского, окрестные помещики, уездный суд, приказные, духовенство, правительство, войска. Даже имя государя звучит в этом ряду. Владимир Дубровский произносит его, апеллируя к народным представлениям о царе-заступнике, но тут же пророчески отметает возможность его вмешательства, добавляя: «А как ему за вас будет заступиться, если вы станете бунтовать и разбойничать» (VIII, 181).

Как правило, исследователи, отвлекаясь от того, что написанные главы романа соответствуют лишь части пушкинского замысла, считали определяющей для социального содержания «Дубровского» крестьянскую тему, и у́же — тему крестьянского восстания. Эта традиционная точка зрения требует уточнения.

В первом плане романа, приехав в деревню, молодой герой «находит одну усадьбу с дворовыми людьми без крестьян и без земли» (VIII, 830). В ходе работы действие пошло по иному пути. Прибывший из Петербурга Владимир Дубровский застает отца в живых. Законный владелец Кистеневки еще не отрешен от власти, а Троекуров не введен во владение. Все это происходит уже после смерти старого господина, на глазах у Владимира.

---

[13] Наиболее полную сводку временны́х «сигналов», содержащихся в тексте «Дубровского», см.: *Соболева Т. П.* Повесть А. С. Пушкина «Дубровский». М., 1963, с. 18—21.

В день приезда суда молодой Дубровский застает на барском дворе «крестьян и дворовых людей» (VIII, 180). Но когда в толпе назревает ропот, перерастающий в возмущение, Владимир своим вмешательством обращает события вспять: «Народ утих, разошелся — двор опустел» (VIII, 181). После этого до самого отъезда Дубровского на сцене не показываются крестьяне, а лишь дворовые: сначала ближайшие к барину, наиболее преданные ему, затем, уже после сожжения усадьбы, и «вся дворня». Назавтра после пожара оказывается, что вместе с Дубровским исчезли «дворовый человек Григорий, кучер Антон и кузнец Архип» (VIII, 185). «Все дворовые» на месте и дают показания Троекурову. С появлением в** разбойничьей шайки Пушкин ни словом не обмолвился о ее составе. Положение терроризованного края и действия «отважных злодеев» характеризуются по слухам и в самых общих чертах. Между тем позднее, в «Капитанской дочке», Пушкин сумел немногими лаконичными словами с точностью историографа дать исчерпывающую картину национального и социального состава пугачевского войска.

В последующих главах Дубровский присутствует более как молва, как общий страх, лишь однажды сгустившийся в рассказе простодушной Анны Савишны в образ поистине благородного разбойника, который «нападает не на всякого, а на известных богачей, но и тут делится с ними, а не грабит дочиста, а в убийствах никто его не обвиняет» (VIII, 194). Но опять-таки это атаман, а не предводимая им шайка. Заметим, впрочем, что даже «рыжий и косой» маленький пособник Дубровского — не просто крепостной его, а «дворовый человек господ Дубровских». Лишь в последней, девятнадцатой главе романа читатель оказывается среди лесных сподвижников героя. И снова мы не узнаем, кто они и что сделало их разбойниками. Только появление няни Арины Егоровны, домашние интонации, с которыми укрощает она горланящего Степку, его портновская сноровка да быстрая, привычная покорность заставляют догадываться, что перед нами крепостная дворня, по воле автора перенесенная со своим бытовым укладом в лесную крепость. Слова о «приверженности разбойников к атаману» и обращение Дубровского к недавним товарищам при роспуске шайки: «Вы все мошенники и, вероятно, не захотите оставить ваше ремесло» (VIII, 223) — звучат как дань литературной традиции (ср., например, драму Шиллера «Разбойники», действие II, сцена III), а не вытекают органически из художественной ткани романа.

Как видим, в «Дубровском» нет крестьянского восстания, а есть только неустойчивый порыв крестьян и дворовых к бунту. За исключением упомянутой сцены на барском дворе крестьяне не появляются в написанных главах романа. Герои «Дубровского», принадлежащие к народной среде, — дворовые, т. е. личные слуги господ, крепостные ремесленники, работники дворовых служб и т. п. Они связаны с барином теснее, чем крестьяне. Патриархальная связь дворовых с «добророднык» помещиком

укоренена, по мысли Пушкина, в давней традиции. Да и слияние владений Дубровского и Троекурова неминуемо затрагивает их личные судьбы и интересы, толкая вслед за молодым Дубровским в кистеневскую рощу. Однако и действия дворни ничем не напоминают восстание. В разбойничьей крепости сохраняют силу законы барской усадьбы: Дубровский управляет всеми действиями разбойников, он волен наложить табу на владения ненавистного для его людей Троекурова и даже распустить свою шайку.

Тема народа органически входит в социально-политическую проблематику «Дубровского», но не является в ней доминирующей. Народ — это естественная среда, в которой протекает деревенская жизнь дворянина. В «Дубровском» Пушкин показал, что среда эта отнюдь не пассивна. И распря господ, и бесчинства приказных электризуют народную массу и вызывают ее ответную реакцию. Народные сцены «Дубровского» можно сопоставить с народными сценами «Бориса Годунова»: крестьяне и дворовые, толпящиеся на барском дворе, озабочены не только своей будущей судьбой. Их этическое чувство возмущено творимым у них на глазах беззаконием. В «Дубровском», как и в «Борисе Годунове», Пушкин делает народ судьей происходящего, апеллирует к его чувству справедливости как к высшему моральному критерию. Причем в отличие от «Бориса Годунова» в «Дубровском» толпа дифференцирована. В ней выделены группы крестьян и дворовых, которые характеризуются разными настроениями и разной степенью активности. И более того, в числе дворовых находятся зачинщики, способные повести толпу за собой. Таков кузнец Архип, в определенный момент выступающий на авансцену повествования. Заходя в своем мщении дальше, чем предполагал молодой барин, он по существу направляет последующие события, отрезая для Дубровского пути к отступлению, ставя его своими действиями вне закона.

Однако не менее примечательно и другое. Сыграв свою роль, Архип раз и навсегда уходит из поля зрения автора. И это самое веское доказательство, убеждающее, что в «Дубровском» тема народного протеста не была для Пушкина определяющей. В самом деле, шестая глава кончается отъездом молодого героя в кистеневскую рощу, седьмая глава — следствие по поводу пожара в Кистеневке, общие сведения о появившихся в ** разбойниках и о поведении Троекурова в новой ситуации. Затем в движении сюжета происходит сдвиг, фабула устремляется по новому руслу: теряя из вида Дубровского-разбойника, Пушкин переходит к описаниям действий Дубровского-любовника. Разбойничья шайка уходит с авансцены, и вплоть до предпоследней, восемнадцатой, главы автора занимают не столько сами разбойники, сколько слухи и разговоры о них, происходящие в доме Троекурова.

По мере удаления от первых глав организующая сила первоначального идейного комплекса оказывается в структуре пуш-

кинского повествования все менее ощутимой. Она дает о себе знать в жизненной силе отдельных картин, сцен, характеров, но главная линия сюжетного развития уходит в сторону от проблематики, определившей завязку романа. И неудивительно. Начавшись актом обыденного беззакония, имевшим немало аналогов в современной Пушкину действительности, роман сосредоточился далее на судьбе героя, который реагировал на события с исключительной силой и тем сразу поставил себя в исключительные отношения к обществу. «Литературность» поведения реального Островского в реальных обстоятельствах привела к тому, что замысел Пушкина, родившийся из интереса «к идее и материалу»,[14] развивался и обогащался уже не за счет освоения новых пластов действительности, а за счет «подключения» «истинного происшествия» к разветвленной литературной традиции.

«Овладев манерой „быстрой" бытовой новеллы со звучащим в ней голосом рассказчика («Повести Белкина»), — писал Д. П. Якубович, — Пушкин стал переключать новеллистическую форму на лад исторического романа».[15] Якубович уловил здесь важнейшую особенность романной формы «Дубровского»: его повествовательная структура заключает в себе ряд признаков перехода от малых прозаических жанров (и в первую очередь от повести-новеллы, как она сложилась под пером самого Пушкина) к большой повествовательной форме романа.

Фабульное движение «Дубровского» строится на «вершинных» эпизодах жизненной истории героя. Оно предельно просто. После тщательно разработанной экспозиции действие концентрируется вокруг молодого Дубровского. Лишь по ходу работы, сопровождавшейся эволюцией замысла, от главной сюжетной линии отделяется и обретает известную самостоятельность линия Марьи Кириловны. И тем не менее основной стержень повествования складывается в «Дубровском» из нескольких повествовательных блоков. Каждый из них восходит к более или менее обширной литературной традиции, которая изначально связала определенный идейно-тематический комплекс с устойчивым набором мотивов и ситуаций.

Перед нами ряд новелл, которые при известной внутренней завершенности и замкнутости сопряжены в едином повествовании. Но единство это скорее искусно создается автором, нежели возникает как естественное следствие самодвижения событий, органического перерастания одной ситуации в другую. Точно так же не обретает самодвижения и характер заглавного героя: один сюжетно-тематический комплекс, одна новелла о необычайно складывающейся, «странной», романической судьбе его сменяет другую. Не случайно текст романа, не завершенного

---

[14] *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция, с. 421.

[15] *Якубович Д. П.* Незавершенный роман Пушкина («Дубровский»). — В кн.: Пушкин. 1833 год. Л., 1933, с. 33—34.

автором, воспринимается современным читателем как законченное целое, не предполагающее продолжения. Почти то же самое можно было бы сказать о каждом из его основных звеньев. Описание ссоры старого Дубровского с Троекуровым, рассказ о приезде в Кистеневку суда, история учительства Дубровского, повесть о вынужденном замужестве Марьи Кириловны — любая из этих новелл подготавливает следующую, но легко могла бы быть продолжена иначе. И чем дальше от завязки уходит действие, тем чаще его развитием управляют не жизненные, а литературные ассоциации.

3

Исследуя литературный фон «Дубровского», Томашевский писал: «На смену вальтер-скоттовской линии пришел социальный роман ‹...› элементы вальтер-скоттовской традиции, хорошо усвоенные Пушкиным, так как романы В. Скотта были любимым его чтением, оставались высоко ценимыми им до конца жизни. Но общая система вальтер-скоттовского романа уже устарела, и Пушкин, конечно после „Рославлева“, старался преодолеть старую манеру исторического романа».[16]

Вопрос, затронутый Б. В. Томашевским, требует аналитического подхода. Прежде всего следует проводить различие между волной читательского успеха романов Вальтера Скотта, апогей которого пришелся на 1820-е гг. и который сопровождался потоком исторических романов, вульгаризовавших вальтер-скоттовское повествование как систему, и между творческим усвоением принципов исторического повествования, разработанных Вальтером Скоттом. Те пружины романического действия, которые позволили шотландскому чародею воспроизводить процесс трансформирующего воздействия исторических судеб страны на отдельную, незаметную человеческую личность и на самые перипетии ее частной жизни, сложились в сюжетную и характерологическую систему, оказавшую на литературу своего времени плодотворное и многостороннее влияние, отнюдь не исчерпавшее себя к 1830-м гг. Особенно важно подчеркнуть, что «система вальтер-скоттовского романа» обнаружила свою продуктивность не только для повествования о прошедших эпохах, но и для романа из современной жизни. В частности, не избежала ее принципиального воздействия и новая французская словесность. Как мы постараемся показать, автор «Дубровского» вовсе не ограничился использованием «некоторых романических ситуаций авантюрного характера»,[17] нашедших применение у В. Скотта. Незавершенный роман Пушкина убеждает, что в 1832 г. для него оставалась живой *система* вальтер-скоттовского повествования.

---

[16] *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция, с. 408—409.
[17] Там же, с. 409.

Центральная историческая коллизия романа В. Скотта «Ламмермурская невеста» (1819) — политическая борьба вигов и тори в Шотландии начала XVIII в., сопровождающаяся упадком и гибелью одних и возвышением других аристократических родов. Главный герой романа, Эдгар Рэвенсвуд, — последний представитель рода, некогда знаменитого. В междоусобной войне 1689 г., лишившей Иакова II Стюарта английского престола, отец героя лорд Аллан Рэвенсвуд «примкнул к побежденной стороне», за что был обвинен в государственной измене и лишен титула. Его разорение довершил виг сэр Эштон — лорд-хранитель печати, который «лет двадцать назад был ловким стряпчим» «и приобрел богатство, равно как и политическое значение, во время междоусобной войны». Посредством ловких сутяжнических операций и пользуясь «откровенным лицеприятием» судей, он отторг у запутавшегося в долгах беспечного барона все его владения. Умер старый Рэвенсвуд «во время припадка страшного, но бессильного гнева», вызванного известием о последнем проигранном им процессе, оставив сына в нищете и завещав ему чувство мести. Молодой Рэвенсвуд готов, «изверившись в помощи закона, свершить правосудие собственными руками»; он ищет встречи со своим врагом для решительного объяснения с ним, но, увидев Люси Эштон, оказывается во власти «противоположных чувств: желания отомстить за смерть отца и восхищения дочерью врага». «В ночь после погребения отца, — говорит Эдгар Люси, — я <...> дал зарок мстить его врагам <...> Ради вас я отрекся от преступных замыслов».[18] В дальнейшем действие «Ламмермурской невесты» развивается в направлении, отличном от фабулы «Дубровского», но и здесь отдельные сюжетные мотивы и ситуации сходствуют с положениями пушкинского романа. Такова тщетная попытка примирения с Алланом Рэвенсвудом, предпринятая (правда, из корыстных и неблагородных побуждений) сэром Эштоном (глава XIV), прискорбие, с коим лицезреет он «причиненное им разорение» (глава XV). Таковы обстоятельства, предшествующие вынужденному браку Люси: ее возлюбленный, которого девушка ждала до последнего мгновения, появляется в тот самый момент, когда она подписывает последний документ брачного контракта; Рэвенсвуд предъявляет права на свою нареченную невесту, но отступает, убедившись, что она собственноручно подписала бумаги, решающие ее судьбу (глава XXXIII).

Нетрудно заметить, что завязка «Ламмермурской невесты» имеет довольно близкую параллель в истинном происшествии из жизни Островского, положенном в основу замысла «Дубровского». Неудивительно поэтому, что сюжет задуманного романа складывался у Пушкина (вплоть до момента, когда бунт героя внес в него существенные коррективы) как «новые узоры» по «старой канве» (VIII, 50) вальтер-скоттовского повествования.

---

[18] *Скотт В.* Собр. соч.: В 20-ти т. М.; Л., 1962, т. 7, с. 279, 24, 26, 29, 50, 98, 218.

И может быть, наиболее существенно при этом, что ни один из известных исторических источников «Дубровского» не характеризует тяжущиеся стороны, участвующие в «процессе за землю», таким образом, чтобы в них угадывались представители основных сил, действующих на политической арене страны, между тем как в «Ламмермурской невесте» речь идет об исторических процессах, меняющих в годы междоусобиц и государственных переворотов облик шотландской аристократии, а в «Дубровском» (во всяком случае, в черновых его вариантах, выдающих оттенки замысла) — о расслоении старинного русского дворянства как следствии дворцовых переворотов XVIII в.

Однако и на том отрезке повествования, где ситуации «Дубровского» обнаруживают несомненное сходство с положениями «Ламмермурской невесты», можно проследить характерные различия между ними. В романе В. Скотта тяжба между старым Рэвенсвудом и Эштоном отнесена к предыстории повествования. Сжатая авторская экспозиция знакомит читателя с расположением сил на исторической арене, дает скупые очерки представителей враждующих родов и рассказывает об обстоятельствах, при которых Эштону удалось довершить разорение Рэвенсвудов. Продажность и лицеприятие судов в экспозиции «Ламмермурской невесты» лишь закономерный штрих в политической картине общества. Первая сцена, приуроченная к настоящему времени романа, — похороны Аллана Рэвенсвуда. Для Пушкина отношения Троекурова и старого Дубровского становятся самостоятельным предметом изображения. В начале первой главы автор рассказывает о героях своего повествования, старых товарищах. Емкие и лаконичные авторские характеристики знакомят читателя с общественным положением, характерами, привычками надменного Троекурова и бедного, но независимого его соседа. Действие романа начинается со сцены на псарном дворе, когда «нечаянный случай» разрушил согласие между ними. С этого момента Пушкин внимательно следит за перипетиями феодальной войны между соседями, в форме живого диалога между Троекуровым и заседателем Шабашкиным оповещает о системе отношений знатного барина с органами судопроизводства, погружая читателя в мир русского поместного барства. И лишь в третьей главе романа в Кистеневке появляется главный герой повествования. Воспитанный в Кадетском корпусе и выпущенный оттуда прямо в гвардию, Владимир Дубровский всю сознательную жизнь провел в Петербурге и приходит в эту среду извне, лишь в ходе действия знакомясь с ее законами и испытывая на себе их власть. Это существенно отличает его от молодого Рэвенсвуда.

В «Ламмермурской невесте» торжество Эштона над Рэвенсвудом представлено как следствие государственного переворота 1688—1689 гг. Но политические партии, столкнувшиеся в этот момент, продолжают свою борьбу на всем протяжении романического действия, и это накладывает отпечаток на фабульные ситуации и определяет жизненные позиции героев романа. Харак-

тер исторического подтекста «Дубровского» иной. Дворцовые перевороты XVIII в., имевшие, по мысли Пушкина, важное влияние на историческую жизнь России, привели к расслоению старинного русского дворянства и заложили основы для длительных процессов, в ходе которых совершался упадок дворянских родов, верных исконным понятиям о чести и независимости. Проигранная Дубровским тяжба — последнее звено в цепи событий, лишивших его былых гражданских и имущественных привилегий. Обратного хода в исторической жизни России эти процессы иметь не могли, пока старинный дворянин не поступался своей гордой независимостью. Поэтому исторические силы, действующие в завязке «Дубровского», могут лишь дать направление дальнейшему движению романа, раз и навсегда определив жизненное место и позицию героя, но они не могут сохранить свои конструктивные функции в последующем развитии сюжета.

История ограбления Дубровским — Дефоржем Антона Пафнутьича Спицына уже первым читателям и критикам романа казалась лишенной правдоподобия. «Молодой Дубровский кажется нам лицом не русской природы, — писал рецензент „Санкт-Петербургских ведомостей". — Это какая-то смесь Фрадиаволо и Карла Моора — русский офицер, который из мщения и ненависти делается атаманом разбойников, потом под личиною гувернера-француза скрывается в доме Троекурова, смертельного врага своего; ловкий и хитрый удалец, который, будучи преследуем полициею, в этом самом доме, без важной побудительной причины, грабит ночью одного гостя и открывает ему свое имя <...> — все это не весьма естественно, в радклифовском, а не в пушкинском духе».[19] Давно уже замечено, однако, что это положение «Дубровского» имеет ближайшую параллель не у Анны Радклиф, а в романе В. Скотта «Роб Рой».[20] В начале романа молодой герой встречает по дороге на север Англии путешественника, который тщательно оберегает свой чемодан, подозрительно относится ко всем попутчикам, скрывая от них, куда и зачем он едет. Лишь один встречный вызывает у Морриса полное доверие, он отдается под его покровительство, а тот при первой возможности совершает ограбление. Для поэтики Пушкина подобное заимствование настолько характерно, что этот случай не заслуживал бы здесь упоминания, если бы он не характеризовал ближайшим образом композиционный строй «Дубровского».

У В. Скотта приведенная ситуация играет в строении романа ключевую роль. Содержимое похищенного чемодана — важные политические документы и деньги из казначейства для выплаты английским войскам в Шотландии — имеет прямое отношение к судьбам якобитского восстания 1715 г., с которым связана основная сюжетная линия «Роб Роя». Похитители — неузнанный Роб Рой и кузен героя Рэшли Осбалдистон — участники главной

---

19 Санкт-Петербургские ведомости, 1841, 14 нояб., № 260.
20 См.: *Калецкий П.* От «Дубровского» к «Капитанской дочке», с. 160.

политической интриги романа, лица, которым принадлежит определяющая роль в судьбе Фрэнка Осбалдистона. И наконец, история с чемоданом влечет за собой цепь событий, постепенно открывающих герою глаза на существо происходящего и на людей, с которыми столкнули его обстоятельства.

В сюжетной структуре «Роб Роя» эпизод с ограблением Морриса имеет, таким образом, важные функции, давая автору возможность впервые скрестить повествование о главном герое с рассказом об исторических событиях. Это «открытый» элемент фабулы, не раз отзывающийся в ее дальнейших перипетиях. В «Дубровском» (в отличие от предварительного плана, где соседствовали пункты «Сосед ограбленный. Шкатулка. Учитель убегает с барышней» — VIII, 830) аналогичная ситуация замкнута в себе. Сохранив в последующем развитии действия значение непосредственной фабульной мотивировки, подготавливающей внезапное бегство Дубровского из дома Троекурова, она не имеет более глубоких сюжетных последствий.

Однако связи «Дубровского» с «Роб Роем» глубже. Судьбы заглавных героев восприняты и русским, и шотландским романистами сквозь призму литературного образа «благородного разбойника», причем в том и в другом случае мы имеем дело с очевидной попыткой наново «озвучить» традиционную тему, преломив ее в реальном жизненном контексте.

Своему роману В. Скотт предпослал обширное предисловие, где объединил все то, что было ему известно о Роб Рое и его роде — клане Мак-Грегоров из документальных свидетельств и по изустному преданию. Образ Роб Роя в романе откровенно не совпадает с его образом, встающим из исторической экспозиции. Эти несовпадения, сближающие Роб Роя романа с традиционным типом «благородного разбойника», в общей системе повествования В. Скотта сложно мотивированы. Согласно типу вальтерскоттовского исторического романа, твердо установившемуся ко времени написания «Роб Роя», лица исторические никогда не выступают в роли главного героя. Роб Рой непрестанно возникает на жизненном пути Фрэнка Осбалдистона. Неведомые для героя узы связывают его с этой загадочной фигурой, которая на всем протяжении романа выступает как своеобразный ангел-хранитель юноши и которой истинные очертания проясняются перед Фрэнком лишь по мере того, как ему открывается существо происходящих событий. Удивительно ли, что добрый гений молодого Осбалдистона предстает перед ним — рассказчиком своей жизненной повести — по преимуществу с лучшей стороны, заставляя автора и героя-повествователя забывать о той двойственной оценке, которую связало с именем Роб Роя предание?

В отличие от Роб Роя В. Скотта пушкинский Дубровский не имеет своим прототипом столь масштабной исторической личности. Исследователи давно заметили, что история белорусского дворянина Островского явилась лишь наиболее ярким звеном в цепи сходных исторических фактов, в большей или меньшей

степени известных поэту.[21] Но тем не менее ситуацию, в которую жизнь поставила его героя, Пушкин представляет как следствие закономерных (и конкретных в своей закономерности) исторических процессов, как бы обязывая тем самым молодого Дубровского и далее действовать, сообразуясь с реальным фоном бытия. Дубровский — главный герой повествования Пушкина, но (в отличие от таких его персонажей, как Троекуров или Дубровский-отец) он от начала до последней написанной главы романа остается личностью, представленной исключительно в идеальных своих проявлениях. И, что особенно важно для характеристики повествовательной структуры «Дубровского», эта идеальная природа образа не мотивирована в романе исключительностью точки зрения рассказчика, в роли которого в данном случае выступает всеведущий автор.

Среди явных отступлений от исторического облика Роб Роя, как он рисуется в предисловии к роману, особый интерес в связи с «Дубровским» и программами его продолжения приобретает один эпизод «Роб Роя», относящийся ко времени поездки Фрэнка Осбалдистона в Верхнюю Шотландию. Фрэнк и друг его олдермен Джарви, родич Роб Роя, оказываются там в момент, когда герцог Монтроз в который уже раз посягает на независимость клана Мак-Грегоров, на свободу и жизнь Роб Роя. Картины тревожной боевой жизни, какую ведут жена и дети Роб Роя, дают мистеру Джарви повод завести с разбойником разговор о судьбах его семейства и предложить Мак-Грегору взять на воспитание его сыновей. Роб Рой с негодованием отказывается от предложения родственника, хотя оно вдохновлено добрыми чувствами. Но этот разговор влечет за собой другой: Мак-Грегор делится с Фрэнком мыслями о своем положении. Он говорит, что ему нет возврата к обычному образу жизни: «Разве могу я забыть, что я был поставлен вне закона, заклеймен именем предателя, что голова моя была оценена, точно я волк! Что семью мою травили, как самку и детенышей горного лиса, которых каждому разрешено терзать, поносить, унижать и оскорблять». Он считает себя вправе мстить до конца, признаваясь своему слушателю: «Но одно меня угнетает <...> мне больно за детей, мне больно, что Хэмиш и Роберт должны жить жизнью их отца».[22]

В историческом очерке о Роб Рое нет и намека на душевные страдания легендарного разбойника, на которые обрекает его вынужденная жизнь вне закона. Более того, один из анекдотов о Роб Рое гласил, что из благодарности к своему родичу-профессору он предложил растерянному отцу взять с собой его сына: «...мальчик хороший и умный, а вы его портите, забивая ему голову бесполезной книжной премудростью; и я решил, в знак моего доброго расположения к вам и вашему семейству, взять

---

[21] Свод накопленных данных см. в кн.: *Соболева Т. П.* Повесть А. С. Пушкина «Дубровский», с. 7—10.
[22] *Скотт В.* Собр. соч.: В 20-ти т., т. 5, с. 483, 484.

его с собою и сделать из него мужчину».[23] Как видим, у В. Скотта этот анекдот подвергся полному переосмыслению: Роб Рой романа терзается при мысли, что собственные его дети растут разбойниками. Реальную историю семьи Мак-Грегора (сыновья действительно унаследовали судьбу отца: один из них, страдая от нужды, умер в изгнании, другой кончил дни на виселице) писатель преображает, делая ее предметом мучительных предвидений отца.

Внимание к последствиям вынужденного разбойничества Роб Роя, ставящего под угрозу его право на простое человеческое счастье, сближает роман В. Скотта с традицией повествования о «благородном разбойнике», как определилась она уже в «Разбойниках» Шиллера. Но В. Скотт придерживается при этом конкретных обстоятельств жизни своего героя: его Роб Рой страдает не от нравственного запрета, препятствующего его соединению с возлюбленной; мстительный рок и люди не отнимают у него нареченную невесту. Беды, поток преследований и несправедливости обрушились на Мак-Грегора, когда он был уже счастливым мужем и отцом. И тем страшнее его жребий: с мужественным ожесточением принимая собственную судьбу, он не может не страдать при мысли о судьбе жены и детей.

Параллели между «Дубровским» и романами В. Скотта можно было бы умножить.[24] Но в этом нет необходимости. Как показывают приведенные примеры, в романах шотландского чародея Пушкина привлекало в первую очередь умение связать частную жизнь героя с исторической жизнью эпохи. Опираясь на это завоевание В. Скотта, используя опыт его эпического повествования, Пушкин в «Дубровском» стремился построить роман не об истории, а о современности.

4

В связи с «Роб Роем» нам уже пришлось коснуться многочисленных в литературе конца XVIII—начала XIX в. литературных обработок темы «благородного разбойника». Несомненно, что в восприятии самого Пушкина и первых читателей романа характер Дубровского включался в сложную цепь ассоциаций, навеянных этой традицией.

Рассказ П. В. Нащокина о судьбе Островского, давший толчок возникновению пушкинского замысла, дошел до нас в двух пересказах. М. П. Погодин в письме к П. А. Вяземскому от 29 марта 1837 г. писал об Островском: «Помещик взял своих

---

[23] Там же, с. 35.

[24] См., например: *Зборовец И. В.* «Дубровский» и «Гай Мэннеринг» В. Скотта. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977, с. 131—136. Сходство между описанием последних минут старого Дубровского и сценой смерти лорда Годфри Бертрама было, однако, еще раньше отмечено в кн.: *Setschkareff V.* Alexander Puschkin. Sein Leben und sein Werk. Wiesbaden, 1963, S. 176.

крестьян, оставшихся без земли, и пошел с ними разбойничать, несколько раз был пойман, переходил через суды разные очень оригинально etc.»[25] В записи Бартенева акцентирован другой момент: Островский, «оставшись с одними крестьянами, стал грабить, сначала подьячих, потом и других».[26] Но ни одна из этих двух версий не говорит о нравственном облике Островского и характере его разбойничества.

Между тем у Пушкина Дубровский-разбойник с первых шагов прославился «умом, отважностью и каким-то великодушием» (VIII, 186). Ощутив в своем герое известный тип «благородного разбойника», Пушкин развертывает действие романа по законам жанра. Вот некоторые из устойчивых структурных элементов, характерных для повествования этого типа: герой, вынуждаемый вопиющим социальным (или семейным) беззаконием, бросает вызов обществу, становится разбойником во имя восстановления попранной справедливости. Конкретные формы его борьбы не важны. Важно обычно другое: если главарь шайки вдохновляется чистыми, благородными побуждениями, то в массе своей разбойники — народ бесчестный и кровожадный, хотя они по-своему преданы атаману. Невольные злодеяния тяготят душу и совесть благородного предводителя, но путь обратно ему отрезан: восстав за закон, он поставил себя вне закона. Его страдания умножает любовь — идеальное чувство, которое тем более мучительно, что оно разделено, и герой, повинуясь законам высокой нравственности, не может подвергнуть возлюбленную позору и невзгодам союза с убийцей и преступником. Нередко отверженный появляется в доме героини под чужим именем, а снискав ее взаимность, раскрывает свое истинное лицо и во имя любви бежит от счастья.

Массовая литература о «благородном разбойнике» осложняет эту схему за счет многочисленных эпизодов авантюрного характера, родственных роману рыцарскому и плутовскому, элементов «черного» романа, осложняет повествование сентиментальной тенденцией или прямым назиданием. Характерный ее образец — прославленный в свое время и упомянутый в «Дубровском»[27] роман X. А. Вульпиуса «Ринальдо Ринальдини, предводитель разбойников» (1797—1800). Вскоре после появления «Ринальдо» был переведен на многие языки, и уже в 1802—1803 гг. вышел русский его перевод. В отличие от «Разбойников» Шиллера социально-критические мотивы здесь приглушены, причины,

---

[25] Звенья. М.; Л., 1936, т. VI, с. 153.

[26] Рассказы о Пушкине, с. 27.

[27] «Наш Ринальдо» (VIII, 208), — говорит о Дубровском князь Верейский. Это упоминание — род иронической характеристики Дубровского (см., например: *Маранцман В. Г.* Роман А. С. Пушкина «Дубровский» в школьном изучении. Л., 1974, с. 12). Думается, однако, что оно призвано служить культурно-историческим штрихом в портрете самого Верейского, определяя способ его мировосприятия, а главное — является сигналом-напоминанием, отсылающим читателя к литературной генеалогии героя.

толкнувшие героя на путь разбоя, случайны и не имеют ни для характеристики героя, ни для автора существенного значения. Уже на первых страницах Ринальдо предстает в порыве раскаяния, а начало его жизни отнесено в предысторию повествования и скупо описывается в дальнейшем. Весь многотомный роман Вульпиуса представляет собой цепь попыток героя порвать со своим опасным ремеслом, но ни многолюдные города, ни отшельнические пустыни не могут укрыть его от преследований.

Среди сложных сцеплений авантюрного сюжета особое место занимают любовные похождения Ринальдо. Влечение к женщинам — неотъемлемая черта его натуры, но всякий раз отщепенство героя накладывает драматический отпечаток на его отношения с очередной избранницей, и чем серьезнее чувство, связывающее с ней разбойника, тем трагичнее влияние Ринальдо на ее жизнь. Через весь роман, варьируясь в ряде судеб и ситуаций, проходит мысль, что разбойник, человек, изгнанный из общества и преследуемый им, не должен позволять себе глубокой привязанности к людям и тем более не может иметь семьи, ибо он не в состоянии выполнить обязанностей мужа и отца и заранее обрекает жену и детей на гонения и позорную смерть. Неуклонное стремление Ринальдо освободиться от пут разбойничества, его доброта и благородство взывают к чувствительности читателей и подчеркивают несправедливость горестной судьбы героя. После многих тщетных попыток отстоять свою личную свободу Ринальдо встает во главе горцев-гайдуков, выступающих против поработившей их Венеции, но этот порыв не есть следствие новых убеждений бывшего разбойника, а результат стечения обстоятельств и минутного настроения. Под конец, как и подобает герою авантюрного повествования, Ринальдо оказывается принцем, племянником турецкого султана.

Из романов о «благородном разбойнике» для Пушкина 1830-х гг., как справедливо отмечалось большинством исследователей, имело значение не столько старое авантюрное повествование типа «Ринальдо Ринальдини», сколько новые вариации этой темы, появившиеся в эпоху романтизма. Вслед за «Роб Роем» В. Скотта здесь в первую очередь должен быть назван роман Ш. Нодье «Жан Сбогар» (1812; опубликован в 1818 г.).

Первые читатели романа Нодье по праву воспринимали его в одном ряду с поэмами Байрона. И дело не только в герое, «таинственном Сбогаре» (VI, 56), поднятом над миром и людьми и явившемся, подобно героям Байрона, знамением литературной эпохи. Романтическое повествование Нодье пронизано и спаяно лирическим настроением, что сообщает роману (наряду с другими признаками его жанровой структуры) сходство с романтической поэмой.

Герой Нодье порвал внутренние связи с миром людей, и с кем бы ни сталкивала его судьба — с разбойниками, с благодетельствуемыми им бедняками, с посетителями великосветских салонов — всюду Сбогар-Лотарио полагает преграду между собой

и окружающими. Герой остается загадкой для всех, и Нодье с необычайной тонкостью и изобретательностью отыскивает в арсенале романтической поэтики возможности для воспроизведения окружающей его атмосферы тайны. Роман построен как непрерывное приближение к заглавному герою, пронизан стремлением разгадать его, и стремление это остается неудовлетворенным даже тогда, когда перевернута последняя страница.

В центре романической фабулы — не поэтически неопределенная фигура Сбогара, а его возлюбленная Антония, девушка из богатой аристократической семьи, и ее сестра Люсиль. И прежде чем читателю дано встретиться лицом к лицу с истинным героем повествования, его облик предстает во множестве зыбких и неверных отражений: о нем говорит народная молва, он запечатлевается в болезненно причудливом сознании Антонии, приковывает к себе ясную и холодную мысль Люсили. Любое из этих отражений, всякий поступок Сбогара или ставший достоянием слухов случай из его жизни несут на себе отпечаток лишь одной из многих граней этой сложной и противоречивой личности. Преданию о бесстрашном и беспощадном Сбогаре противостоит предание об уме, отваге, доброте его alter ego — юного и прекрасного Лотарио. С мыслями Люсили о разбойнике, которого ее воображение отмечает «печатью самого отталкивающего безобразия»,[28] соседствует сцена появления юноши, наделенного таинственным очарованием, легкостью и стремительностью ночного призрака. Эти два облика, две крайние ипостаси Сбогара в ходе рассказа обретают все более определенные очертания, соприкасаются и взаимно проникают друг в друга, но они так и не сливаются воедино. Наконец, венецианские сцены романа позволяют заглянуть во внутренний мир этого загадочного существа. Из рассказов старика-иностранца о детстве и юности Сбогара, из обращенных к Антонии речей Лотарио и его записной книжки вырисовывается образ мыслящего и страдающего человека, который стоит над своей эпохой и судит ее. Покров неизвестности, по-прежнему скрывающий от нас обстоятельства, которые исказили прекрасную от природы душу Сбогара и сделали его «вечным мятежником»,[29] лишь способствует сгущению лирической атмосферы взволнованности за судьбу героя и сочувствия ему. Эта атмосфера достигает наивысшей напряженности к моменту, когда Жан Сбогар оказывается невольной причиной гибели Люсили а затем и нежно любимой им Антонии, и, захваченный властями сам всходит на эшафот.

Герой Нодье — герой его «времени». Но с сегодняшним днем Европы эпохи наполеоновских войн Сбогара связывают не конкретные факты и обстоятельства, а трагическая напряженность мысли и поступков. Постигая отвлеченным разумом противоречия послереволюционной действительности, Сбогар в собственной

---

[28] *Нодье Ш.* Избр. произв. М.; Л., 1960, с. 164.
[29] Там же, с. 213.

жизни подвержен их развращающему воздействию. Вспыхнув на минуту, как яркий метеор, он гибнет сам, увлекая за собой всех, кто так или иначе вовлечен в орбиту его существования.

Непроницаемость тайны Сбогара призвана подчеркнуть масштабы его личности. Герой Нодье — скорее поэтический символ века, отражение мятущейся души целого поколения, чем пластический, осязаемый художественный образ. В своем «благородном разбойнике» Пушкин стремится «заземлить» традиционный литературный тип.

Ринальдо Ринальдини, Жан Сбогар, герои поэм Байрона являются перед читателем уже после того, как они порвали все связи с обществом. В «Дубровском» этот разрыв происходит на наших глазах. Перед нами история жизни героя, и на каждом из ее этапов перед Дубровским встают новые вопросы — социальные, моральные, психологические.

Поначалу Владимир Дубровский является читателю в среде петербургских молодых офицеров. Ни от своих товарищей, ни от читателя он не отделен условной, романтической перспективой.[30] Сын старинного дворянина, воспитанник Кадетского корпуса, петербургский гвардейский корнет, усвоивший все привычки своей среды, — он отклоняется от проторенного пути не вследствие исключительного масштаба своей личности, не повинуясь зову разума или страстей, а под давлением обстоятельств. Повествуя о дальнейшей судьбе Дубровского, Пушкин при всей необычности этой судьбы сохраняет реальные пропорции, придает романическим событиям колорит истинного происшествия.

Романтическое (и преромантическое) повествование о «благородном разбойнике» было характерной для эпохи формой воплощения противоборства личности и общества. У Байрона и Нодье герой, отмеченный печатью исключительности, превосходящий окружающих духовной мощью и смелостью своих дерзаний, бросал вызов мировой несправедливости. Пушкин же сообщает реальный масштаб не только людям, окружающим героя, и обстоятельствам, направляющим его судьбу, но и самому герою-протестанту. Подобно В. Скотту он делает центральным персонажем не «идеолога», не титана, а среднего человека, жизнь которого при другом стечении событий могла бы не выйти за рамки обычных «преданий русского семейства».

Согласно типу повествования о «благородном разбойнике» (будь это драма, поэма или роман), на первый план в замысле Пушкина выходит не история его разбоев, а личная судьба атамана шайки. При этом если Шиллера или Нодье занимают по преимуществу социально-критические воззрения или нравственные терзания героя и их взгляд обращен вовнутрь духовного существа отщепенца, то в повествовательной структуре «Дубровского» безусловно преобладает событийное начало: силой своих

---

[30] См.: *Сергиевский И. В.* Пушкин в поисках героя. — Лит. критик, 1937, № 1, с. 110.

человеческих привязанностей отверженный влечется назад, к людям, но встречает на пути непреодолимую преграду, которую полагает его отщепенство.

«У Пушкина любовь — неорганическая интрига», — писал Б. В. Томашевский.[31] Однако первый же план романа, где герой по имени реального своего прототипа еще называется Островским, показывает, что этот мотив изначально был неотъемлемой частью пушкинского замысла. Раз вспыхнув, любовь направляет романическое действие, ведет его к трагической развязке.

Мы уже видели, что любовная коллизия — необходимая принадлежность повествования о «благородном разбойнике». Герой любит и, познав любовь, как никогда прежде сознает свою зависимость от общества. В развязке кара постигает не только самого героя-разбойника, но и тех, кто любил его. У Пушкина любовная интрига сохраняет роль, которая закреплена за ней в «разбойничьем» романе.

В «Барышне-крестьянке» вражда Муромского и Берестова, как мы помним, иронически соотнесена с враждой Монтекки и Капулетти. С Ромео и Джульеттой не раз сопоставляли Владимира Дубровского и Машу Троекурову.[32] Но любовь Ромео и Джульетты символизирует в трагедии Шекспира очистительный вихрь, проносящийся над миром родовой вражды и феодальных междоусобиц. Их гибель является искупительной жертвой во имя утверждения нового гуманистического миропорядка. XVIII век снизил трагическую тему Ромео и Джульетты до уровня истории «несчастных любовников», сообщив ей оттенок мелодраматизма, но в то же время связав эту тему с мотивом разделяющего героев социального неравенства. В такой интерпретации тема «несчастных любовников» становится достоянием всех жанров просветительской и сентименталистской литературы.

Особый поворот тема социального неравенства любовников приобрела в «Новой Элоизе» Руссо, которую также (и не случайно) ставили в связь с «Дубровским».[33] У Руссо плебей Сен-Пре проникает в аристократический дом барона д'Этанж в качестве учителя — ситуация, восходящая к истории средневековых Абеляра и Элоизы. В дальнейшем из учителя Юлии Сен-Пре становится ее учеником, получая от нее уроки душевной твердости и социальной нравственности. А потом оба они проходят под руководством Вольмара школу человека и гражданина в просветительском понимании этих слов.

В XIX в. социальная окраска темы «несчастных любовников» углубляется. У В. Скотта лорд Эштон — бывший стряпчий, в то время как претендент на руку его дочери Рэвенсвуд происходит

---

[31] *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция, с. 421.

[32] См., например: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция, с. 412; *Маранцман В. Г.* Роман А. С. Пушкина «Дубровский», с. 43—46.

[33] *Розова З. Г.* «Дубровский» Пушкина и «Новая Элоиза» Руссо. — В кн.: Вопросы русской литературы: Межвед. респ. науч. сб. Львов, 1971, вып. 3, с. 64—69.

из старинного аристократического рода. Таким образом, проблемы социальной и политической истории Англии сплетаются в «Ламмермурской невесте» воедино. С другой стороны, в развитие темы несчастной любви Люси и Эдгара В. Скотт привносит и готический элемент. Род Рэвенсвудов — «прóклятый» род, судьба которого предстает в ореоле трагического народного предания. Гибель Люси и Эдгара знаменует не только невозможность преодолеть социальный закон, но и исполнение древнего пророчества. В «разбойничьем» романе герой тщетно стремится обрести счастье в любви, и это углубляет сознание его трагической отверженности и одиночества, подчеркивая невозможность его примирения с обществом.

Наконец, как указал Б. В. Томашевский, в том же году, когда Пушкин писал «Дубровского», во Франции появилась «Валентина» Жорж Санд — опыт социального романа на современную тему, обличающий лицемерие брака по расчету и провозглашающий право любовников на счастье независимо от разделяющих их общественных предрассудков и перегородок. Томашевский отметил ряд параллелей между «Дубровским» и вторым романом Ж. Санд. «В октябре 1832 г., когда Пушкин начал роман, — подчеркивал исследователь, — „Валентина“ была свежей новинкой».[34]

Между тем новая книжка Ж. Санд могла быть получена в северной столице не ранее середины ноября.[35] А вот некоторые из дат, проставленных Пушкиным в рукописи «Дубровского»: роман начат 21 октября 1832 г., к 11 ноября написано восемь его глав, после чего Пушкин прервал работу и вернулся к ней лишь 14 декабря, когда была окончена IX глава.

Итак, ко времени, когда Пушкин мог прочесть «Валентину» Ж. Санд, первая часть «Дубровского», которую заключают рассказ о появлении в доме Троекурова француза-учителя, история с медведем и, наконец, завязка любовной интриги, существовала в рукописи. Более того, уже план «Островский, воспитываяся в Петербурге», предшествующий началу систематической работы над романом, показывает, что такие конструктивные признаки, как сельская обстановка или социальное неравенство героев-любовников, присущи замыслу Пушкина изначально и получили письменное отражение в то время, когда «Валентина» еще не вышла в свет.

Прослеживая черты, сближающие «Дубровского» с «Валентиной», Томашевский разделил их на две группы: одни — предуказанные природой замысла (обстановка деревни, общественное неравенство, разделяющее героя и героиню), и другие — для замысла факультативные. Мы только что убедились, что признаки

---

[34] *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция, с. 411.

[35] Еженедельник «Bibliographie de la France» зарегистрировал выход «Валентины» в № 46 от 17 ноября 1832 г. Это означает, что роман увидел свет 10—16 ноября нового стиля, а в переводе на старый стиль — 29 октября—4 ноября. Почта между Парижем и Петербургом шла в начале 1830-х гг. около двух недель.

первой группы определились до знакомства Пушкина с романом Ж. Санд, независимо от него. Остается признать, что случайными являются и некоторые из более частных точек соприкосновения между русским и французским романами, подмеченных Томашевским. Таков, например, в III главе «Дубровского» образ «белого платья, мелькающего между деревьями сада», который, по мнению исследователя, «почти буквально воспроизводит аналогичное место» из XIV главы «Валентины».[36] Напомним, что III главу своего романа Пушкин окончил 2 ноября.

По мысли З. Г. Розовой, элементы параллелизма между «Дубровским» и «Валентиной» объясняются связью обоих романов с «Новой Элоизой». Это положение исследовательница аргументировала, проследив в романе Руссо ряд образов и мотивов, общих для «Дубровского» и «Валентины».

Думается, однако, что все приведенные соображения не являются достаточным основанием для того, чтобы полностью исключить возможность отражения в «Дубровском» впечатлений от чтения «Валентины». Задача состоит в том, чтобы уточнить возможные границы этого литературного контакта.

Как мы уже говорили выше, роман Ж. Санд Пушкин мог прочитать не раньше, чем во время перерыва в работе над «Дубровским», предшествовавшего созданию его второго тома. Сопоставляя романы Пушкина и Ж. Санд, Томашевский не обратил внимания на то, что большинство констатированных им случаев сходства приходится на вторую часть «Дубровского». Именно во второй части, где разворачиваются все перипетии любовной интриги, руссоистская проблематика, получившая новую, трансформированную интерпретацию во втором романе Ж. Санд, могла иметь наибольшее приложение. А эта часть «Дубровского» писалась тогда, когда «Валентина» несомненно читалась в Петербурге.

Можно предположить и существование более серьезной связи между французским романом и эволюцией замысла «Дубровского». Мысль вместо тайного брака Дубровского и Марьи Кириловны изобразить в романе подневольный брак героини с князем Верейским возникла у Пушкина на сравнительно поздней ступени развития замысла, уже после того, как поэт приступил к работе над вторым томом «Дубровского».[37] Не послужило ли толчком к этому новому повороту в сюжетном развитии романа чтение «Валентины»?

Пафос романа Ж. Санд — в разоблачении лицемерия светского брака и в обличении общества, воздвигающего искусственные преграды на пути тех, кого влечет друг к другу неподдельное чувство. К моменту первой встречи Валентины и Бенедикта, ге-

---

[36] *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция, с. 417.

[37] См.: *Петрунина Н. Н.* К творческой истории романа «Дубровский». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979, с. 15—20. Здесь же смотри обоснование приводимых ниже датировок отдельных планов и программ «Дубровского», а также соображения об эволюции замысла в целом.

роев-любовников Ж. Санд, Валентина была невестой графа де Лансака. По мере того как героиня осознает свою любовь к Бенедикту, ее жених, блестящий аристократ, является ей в истинном своем облике холодного, равнодушного эгоиста. Он же сознательно закрывает глаза на все сложности душевной жизни Валентины: брак для де Лансака — единственное средство поправить расстроенные дела.

Отзвуки подобного мотива прослеживаются в «Дубровском». При первом же посещении князем Верейским Покровского Троекуров «начал рассказывать повесть о сво<ем> франц<узе>-учителе. Марья Кириловна сидела как на иголках, Верейский выслушал с глубоким вниманием <. . .> и переменил разговор» (VIII, 208). Складывается впечатление, что по-современному образованный Верейский, который и историю Дубровского воспринимает сквозь призму литературных ассоциаций, понял из рассказа больше, чем сам Троекуров из событий, разыгравшихся у него на глазах. Но красота Марьи Кириловны произвела на «старого волокиту» столь сильное впечатление, что, подобно графу де Лансаку, он спешит закрыть глаза на случай, способный осложнить его отношения с отцом или с дочерью Троекуровыми.

Появление жениха, вынужденный брак героини, которая любит и любима, с другим, с человеком, избранным ее семьей, — мотивы, присутствующие как в «Валентине», так и в «Новой Элоизе», и в «Ромео и Джульете». Но у Шекспира брак с Парисом грозит счастливой супруге Ромео, а его неотвратимость — толчок, неудержимо увлекающий действие к трагической развязке. В романе Руссо брак с Вольмаром — необходимый этап на пути нравственного совершенствования Юлии. В «Валентине» же, как и в «Дубровском», тема подневольного брака обретает социальное звучание. Как видим, чтение романа Ж. Санд, в центре которого находится женщина, ставшая жертвой традиционных общественных институтов, заострило внимание Пушкина на судьбе героини его повествования,

Итак, «Дубровский» многообразными ассоциациями связан с различными, хотя и объединенными литературной преемственностью трактовками темы любви и брака. Но при этом Пушкин освобождает ее от дидактизма, свойственного Руссо, от преромантических и готических элементов, сохранившихся у В. Скотта, и от романтического «неистовства», присущего произведениям новой французской словесности.

Любовь героя-разбойника явилась в «Дубровском» первым звеном в ряду испытаний, которые показывают, что для того, кто поставил себя вне общества, счастье невозможно. Но этого мало. И для Дубровского, и для Марьи Кириловны любовь — решающий момент на пути самопознания, на пути к зрелости. По мере развития чувства им приходится корректировать свои представления о мире и о своем положении в нем — мотив, знакомый нам по «Повестям Белкина». Дубровскому и его возлюбленной не удается завладеть ходом событий, им не дано подчинить себе

враждебные обстоятельства. Герои вынуждены трезво взглянуть в глаза действительности. Соединенная против воли с князем Верейским, Маша отказывается нарушить данное ею слово, сохраняя верность долгу. Этим она дает Дубровскому урок нравственной твердости.

Примечательно, что в предварительном плане «Дубровского» главам девятой и десятой чернового текста соответствовали пункты: «У помещика праздник. Сосед ограбленный. Шкатулка. Учитель убегает с барышней» (VIII, 830). Пушкин отказался от этого фабульного хода. Герои-любовники у Пушкина верны своим понятиям о долге и чести. Напомним, что еще Руссо решительно отверг бегство и тайный брак влюбленных как средство на пути к счастью. Уже после того как план похищения был отброшен Пушкиным (а не его героями, которым он даже не приходит в голову!), автор подвергает нравственное чувство Владимира и Марьи Кириловны новому, сильнейшему испытанию: Маше Троекуровой грозит ненавистный брак, а упорство самодура-отца вынуждает ее принять решение о бегстве с возлюбленным.

У Руссо в решающие моменты развития любовной интриги, пока любовь выступает как свободное чувство, связывающее два юных существа, героиня выступает инициатором все нового и нового сближения между ними, вплоть до решительного момента, когда происходит ее падение. Однако лишь только речь заходит о бегстве из родительского дома, причем о таком бегстве, когда с пути влюбленных искусственно устраняются все житейские имущественные трудности, связанные с представлением о тайном браке с женихом-неровней, Юлия обнаруживает редкостную силу духа и способность к размышлению, в которых отказано ее любовнику. Семья для Руссо — это мельчайшая ячейка общественной структуры; вступая в брак неблагословенный, свободные любовники попирают законы общества, и их неизбежно настигает возмездие. Юлия не только отклоняет желанные для Сен-Пре планы бегства; став супругой Вольмара, она пишет возлюбленному, что и в случае смерти мужа она никогда не станет женой Сен-Пре. У Пушкина роли переменились. Маша, отчаявшись отвратить отца от мысли выдать ее за Верейского, говорит Дубровскому: «Тогда, тогда делать нечего, явитесь за мною — я буду вашей женою». А Дубровский при мысли, что возлюбленная вынуждена будет разделить его гражданскую судьбу, «должен остерегаться от блаженства», «должен отдалять его всеми силами» (VIII, 212), и он следует этому призыву нравственного чувства.

Коснувшись в образе Дубровского темы борьбы страсти и нравственного долга перед возлюбленной, Пушкин затронул тему, общую для романтической литературы о «благородном разбойнике» и, шире, для повествования о герое демоническом («Мельмот Скиталец»). Следует заметить, что к этой теме Пушкин обращался и прежде. Четырьмя годами ранее, в «Полтаве»,

он облек запоздалое раскаяние Мазепы в слова афористической сентенции:

...кому судьбою
Волненья жизни суждены,
Тот стой один перед грозою,
Не призывай к себе жены.

(V, 43)

Сформулировав устами Мазепы закон, который жизнь предписывает отпавшему от общества герою, Пушкин выразил существо проблемы в ее традиционном понимании. В «Дубровском» традиционный мотив сохранил и традиционные сюжетные функции: им измеряется сила и глубина этических норм, которыми руководствуется герой, и одновременно определяется мера его страданий и отчужденности от человеческого общества.

Освободив чувства Дубровского от романтического исступления и вернув реальным обстоятельствам способность влиять на поступки отверженного, Пушкин существенно трансформировал этот мотив. Тем не менее в рамках романтической фабулы его решение поневоле оказалось половинчатым. Симптоматично вместе с тем, что Пушкин, размышления которого о роли представителей старинного русского дворянства в декабрьских событиях 1825 г. и об их последующих судьбах сложно отозвались в замысле «Дубровского», в рассказе о своем герое примкнул к той же литературной традиции, что и ссыльный декабрист, писавший свою повесть как ответ на вопрос: почему он не женат.[38] Речь идет о повести Н. А. Бестужева «Шлиссельбургская станция» («Отчего я не женат»), где традиционная схема обрела жизненное наполнение. Романтическая коллизия борьбы любви и чувства нравственной ответственности — центральная коллизия повести Н. Бестужева. Но место демонического избранника или романтического бунтаря занял в ней русский дворянский революционер 1820-х гг. Между ним и его возлюбленной нет ни сословных, ни имущественных преград, но это лишь подчеркивает силу нравственного запрета, который полагает преданность героя делу общественного служения. Весь его облик исторически, социально, этически конкретен, он не произносит патетических речей, а просто бежит объяснения с предметом своей любви.

Нетрудно заметить, что через все планы «Дубровского» проходит стремление в заключительной части романа поставить героя-отщепенца в ситуацию, когда сама жизнь разрушила бы романтическую иллюзию о возможности индивидуалистической свободы личности. Перипетии жизненной судьбы Владимира неумолимо влекут за собой новые и новые вынужденные контакты с людьми и с человеческим обществом, и герой, однажды преступивший законы этого общества, должен дать ответ за свои поступки тому самому миру, который некогда толкнул его на бунт.

---

[38] См.: Писатели-декабристы в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1980, т. 2, с. 208.

В предварительном плане романа: «Учитель убегает с барышней ‹...› жена его рожает. Она больна, он везет ее лечиться в Москву — избрав из шайки надежных людей и распустив остальных. Остр‹овский› в Москве живет уединенно, форейтор его попадается в буйстве и доносит на Остр‹овского› ‹...› Обер полицмейстер» (VIII, 830). Для романтиков любовь — это титаническая страсть, снедающая героя. Сознание невозможности дать счастье предмету своих мечтаний разрешается в демонических поступках и страстных речах, несущих проклятие обществу, поправшему простейшие права человека. Пушкин же толкает своего отверженного по пути своеобразного эксперимента. Вступив в брак, герой признает над собой власть семьи, а вместе с тем попадает в новые формы зависимости от мира людей: Островский становится отцом, жена его больна, он вынужден прибегнуть к естественным средствам цивилизованного общества, итог — неизбежный «обер полицмейстер».

Два других варианта фабульной канвы дошли до нас в виде программ, которые Пушкин набрасывал в ходе дальнейшей работы над романом. Обе эти схемы отменяют наметки предварительного плана. Одна из них: «Москва, лекарь, уединение. Кабак, извет. Подозрения, полицмейстер» (VIII, 832). Здесь зависимость героя от общества призвана подчеркнуть и усилить не болезнь жены, а собственная болезнь, то ли от раны, то ли иная (в этой же программе пункту «Распущенная шайка» предшествовал зачеркнутый и отброшенный пункт «franc. ‹?› Сумасшествие»).[39] Эта программа завершения романа, в которой Марья Кириловна не упомянута, была вопреки традиционным представлениям хронологически промежуточной. Другой план продолжения состоит из пунктов: «Жизнь М‹арьи› К‹ириловны› — Смерть К‹нязя› Верей‹ского›. Вдова. Англичанин — Свидание. Игроки. Полицмейстер. Развязка» (VIII, 831). Марья Кириловна здесь вновь свободна. Герой встречается с ней под видом англичанина. Образ жизни, который ведет этот человек вне закона («игроки»), и по этому плану сталкивает его с блюстителем порядка.

Как видим, сюжетная канва и написанной части «Дубровского», и (в еще большей степени) его продолжения выдают усиленный интерес автора к перспективам дальнейшей жизни бывшего атамана разбойников — дворянина-отщепенца, поставившего себя вне общества. К моменту, когда работа над «Дубровским» остановилась, Пушкин предполагал в заключительной части романа вновь вывести обоих героев-любовников и изобразить их встречу в Москве, оборачивающуюся для Дубровского новой бедой. Но, быть может, главное из того, что ощущается за скупыми строками последней схемы, это активность, которой отмечена

---

[39] См.: *Вольперт Л. И.* Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1985, с. 140—143, где этот пункт программы истолкован как задуманная и отброшенная параллель к сцене безумия Дубровского-отца, а гипотетически читаемое слово «franc. ‹?›» — как имя врача И. Франка (1771—1824). Последнее, думается, мало вероятно.

роль героя. И Островский предварительного плана, и Дубровский первого варианта рабочей схемы живут в Москве уединенно, скрываясь от преследования. Здесь же он, находясь вне закона, пытается вновь открыть себе доступ в общество под маской иностранца, как некогда он проник в дом Троекурова в качестве француза-учителя. Еще одна безуспешная попытка отщепенца подчинить себе враждебные обстоятельства безусловно давала романисту больше возможностей, чем пассивное «уединение» героя предшествующих планов. Одновременно последняя программа «Дубровского» отразила ту стадию в развитии замысла, когда композиция романа в целом впервые обрела известную художественную завершенность: увеличение удельного веса романических событий третьей части сообщило изначальной трехчастности задуманного повествования дополнительную емкость, более точные масштабы и пропорции.

5

Едва ли не все исследователи «Дубровского» затрагивали так или иначе вопрос об отпечатке известной «литературности», свойственном образу главного героя, а также многим сюжетным ситуациям романа. Но происхождение этой «литературности» объясняли по-разному: одни видели в ней следствие непреодоленных литературных влияний, другие — результат сознательной ориентации Пушкина на классические (или бывшие в начале 1830-х гг. новинкой дня) литературные образцы. Неодинаково расценивали различные ученые и значение разных традиций для формирования замысла и повествовательной системы «Дубровского». Б. В. Томашевский, как уже упоминалось выше, полагал, что приемы повествования, разработанные в исторических романах В. Скотта, в пору работы над «Дубровским» были для Пушкина уже пройденным этапом. Поэтому в противовес тезису Д. П. Якубовича о влиянии В. Скотта [40] он выдвигал на первый план воздействие французской романтической прозы 1830-х гг., в частности социального романа Жорж Санд. Более ранние исследователи (А. И. Яцимирский, П. Калецкий и др.) склонны были при характеристике литературного фонда «Дубровского» приписывать определяющую роль разбойничьему фольклору и литературным вариациям образа «благородного разбойника».

Многочисленность и пестрота литературных ассоциаций, которые вызывали «Дубровский» и его главный герой уже у современных Пушкину, а затем и у позднейших читателей и критиков, заставляют ко всему этому комплексу проблем подойти заново.

Автор книжки повестей, в которых традиционные новеллистические ситуации пропущены сквозь призму «жизни действительной», а герои оказываются наяву вовлеченными в реальные события, отмеченные печатью «литературности», Пушкин строит свое повествование (на этот раз роман), последовательно ставя

---

[40] См.: *Пушкин А.* Дубровский. М., 1936, с. 145.

героя в ряд «ходовых», уже не раз испробованных положений классического европейского романа. В Петербурге беспечная жизнь Владимира Дубровского увенчивается в его мечтах счастливой женитьбой на богатой невесте. «Вальтер-скоттовская» вражда Дубровского-отца с Троекуровым, смерть старого Дубровского и сожжение Кистеневки перечеркивают прежние надежды и ожидания Владимира. Вынужденный стать разбойником, Дубровский становится «благородным разбойником», хотя и не во имя верности романтическому идеалу, а в соответствии с усвоенными им понятиями честного дворянина и офицера. Встреча с дочерью Троекурова приводит героя в дом его врага, где он, подобно Сен-Пре, появляется в роли учителя.

Каждая из этих ситуаций представляет своего рода «нервное сплетение», готовую клеточку сюжета, рождающую у читателя огромное количество литературных (а порою и фольклорных) ассоциаций. Они бесконечно углубляют роман, сообщают романическому действию художественно-историческую перспективу, расширяют смысловое наполнение главных его эпизодов.

Сопоставление планов пушкинских произведений 1830-х гг. (будь они реализованы или нет) показывает, что из плана в план, из произведения в произведение Пушкин в качестве опорных пунктов развивающегося сюжета разрабатывает одни и те же элементарные ситуации и мотивы, которые обнаруживают свою объемность и глубину, лишь оказавшись на скрещении с основными конфликтами исторической эпохи. Эти ситуации и мотивы, как правило, представляют собой простейшие, устойчивые формулы, к которым охотно обращались, постоянно видоизменяя их, фольклор и литература разных веков именно в силу их общезначимости и способности варьироваться применительно к меняющимся историческим обстоятельствам.

И в «Дубровском» Пушкин из множества возможных коллизий выбирает такие, которые уже прошли процесс литературной шлифовки в творчестве его предшественников и современников. Сложившийся как отражение ситуаций и сцеплений, присущих реальной жизни, этот своеобразный литературный канон должен был, по мысли Пушкина, ожить, насытившись неповторимыми приметами русского быта. Но в «Дубровском» этот метод обнаружил и свои пределы. Литературный канон и живая жизнь здесь не сливаются до конца.

Как ни мало знаем мы о молодом Дубровском, того, что нам известно о нем, достаточно, чтобы убедиться: перед нами герой, наделенный более тонкой натурой, нежели Троекуров, да и Дубровский-отец. Поначалу, до того как им овладевает бунтарский порыв, Владимир проявляет способность и к глубокому чувству, и к трезвому размышлению. Но с того момента, как герой силою обстоятельств отторгнут с пути своих предков, его характер не развивается и не обогащается.

Герой «Ламмермурской невесты» все время остается на авансцене повествования, лишь иногда отступая в сторону, чтобы

дать место описанию происшествий, тесно связанных с его судьбой. По ходу действия читатель узнает и о внешних условиях существования молодого Рэвенсвуда, и о его поведении в различных обстоятельствах, и о его внутренней борьбе, когда жизнь ставит его перед решительным выбором. Не то в «Дубровском». Достаточно сравнить образ главного его героя с образом Троекурова, чтобы убедиться, насколько различны в написанных главах романа приемы живописания этих двух персонажей. Дубровский до конца остается контурным изображением, не обретая плотности и осязаемости объемной фигуры. Складывается впечатление, что автор знает о своем герое немногим более, чем говорит о нем мирская молва. Автор и читатель не остаются с героем наедине, не действуют и не размышляют вместе с ним, а лишь присутствуют при его появлении на месте действия. Симптоматично, что две сцены, которые служат исключением из этого правила (лесная прогулка Владимира в день похорон отца и его ночные размышления, предшествующие сожжению Кистеневки), находятся в первой части романа, где господствует спокойная повествовательная интонация, и что они дают для проникновения во внутренний мир героя больше, чем весь последующий текст. В «Евгении Онегине» Пушкин упомянул

...два-три романа,
В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно.

(VI, 148)

Число таких романов пополнил и сам «Евгений Онегин». В «Дубровском» же облик главного героя не стал отражением своего времени, как это произошло с Чацким, Онегиным, а позднее с Германном, Чарским или Гриневым.

В 1832 г., когда Пушкин писал «Дубровского», восемнадцатилетний Лермонтов, используя в известной мере те же реальные факты, что и Пушкин, начал и оставил, не завершив его, роман «Вадим». Изучение повествовательной структуры этих двух романов, начатых и отложенных в тот момент, когда русского романа в современном понимании этого слова еще не существовало, тем более интересно, что оба они не завершены и авторский замысел предстает перед нами как бы в строительных лесах.

«Дубровский» Пушкина и «Вадим» Лермонтова уже служили предметом сопоставления. И. Л. Андроников давно отметил, что фабула лермонтовского романа отчасти совпадает «с историей Владимира Дубровского, который, так же как и Вадим, становится атаманом восставших крестьян из желания отомстить виновнику смерти отца», и объяснил сходство «завязки в обоих романах — история с борзой собакой и возобновившаяся затем старинная тяжба о землях» — общностью исторического их источника.[41] Это наблюдение, а также изучение «Дубровского» и «Ва-

---

[41] *Андроников И.* Лермонтов. Исследования и находки. М., 1964, с. 99, 101.

дима» в контексте близких им по времени произведений русской литературы, затрагивающих проблему народных движений, способствовали уяснению конкретно-исторической основы обоих замыслов. Думается, однако, что незавершенные романы Пушкина и юного Лермонтова заслуживают сопоставления в более широком историко-литературном плане: мы имеем здесь дело не просто с литературными образцами, свидетельствующими о разном уровне повествовательного мастерства и различной литературной ориентации создателей, а с двумя принципиально отличными опытами построения большой повествовательной формы.

Прежде всего это два разных способа раскрытия предмета изображения. Социально-историческая концепция Пушкина, его мысли о судьбах русского дворянства становятся в «Дубровском» (во всяком случае до поры до времени) основой сюжетного построения; они как бы «растворяются» в сюжете, делая его тонким инструментом познания действительности. Иначе у Лермонтова. Автор «Вадима» активно вторгается в повествование со своими историческими рассуждениями и оценками, его голос участвует в создании лирической атмосферы романа и порою звучит в унисон с голосом главного героя. Повествование Пушкина предельно объективно, между рассказчиком и его персонажами в «Дубровском» неизменно сохраняется остраняющая дистанция.

Различие в повествовательной манере влечет за собой то, что в центре внимания Лермонтова оказывается душа главного героя. В образе Вадима он стремится воспроизвести всю сложность интеллектуального облика мыслящего современника. Все средства романтической поэтики, которыми владеет молодой автор, подчинены задаче изобразить сильную и страстную личность, чьи огромные потенции под влиянием обстоятельств получили одностороннее развитие, а потому гибельны и для нее, и для окружающего мира. Романтический образ Вадима поднят юным Лермонтовым над окружающей действительностью. На герое его лежит печать исключительности. Отталкивающее безобразие обрекает Вадима на вечные душевные терзания и одиночество, на вечную борьбу с богом и людьми. Счет, который Вадим-мститель имеет предъявить богу, миру природы и людей, огромен; потому герой остается одинок и в самой борьбе своей: используя в собственных целях разлив общего мщения, не может слиться душой с другими — более простыми, но и более здоровыми нравственно людьми, будь то сестра его Ольга или восставший народ.

Пушкин, как мы уже говорили, сделал героем романа молодого дворянина, «Каких встречаем [всюду] тьму» (V, 412). В бытность свою в столице Владимир «расточителен и честолюбив», предаваясь «роскошным прихотям», не думает о будущем. Его мысль не бьется над «проклятыми вопросами» человеческого бытия, но душа сохраняет способность к чистым порывам, подвластна обаянию «тихих радостей» «семейственной жизни» (VIII, 173). Лишь врывающиеся в его жизнь катастрофические события толкают Владимира на путь протеста против обществен-

ной несправедливости. Но и став жертвой беззакония, герой не обнаруживает ни исступления страстей, ни жажды излить душу в гневных обличениях. Его реакции на происходящее — душевная скорбь после погребения отца, чувство одиночества и безрадостный взгляд на будущее, боль при прощании с бедным родовым гнездом, освященным для него семейными воспоминаниями, — просты и человечны, так как его утраты затрагивают элементарные основы человеческого бытия. На новом витке своей судьбы, став предводителем разбойников, Дубровский сохраняет врожденное благородство и душевную чистоту. Горький опыт собственной жизни делает его защитником обездоленных. Полюбив дочь виновника своих несчастий, отверженный не только отказывается от планов мести, но и проявляет в отношениях с возлюбленной редкостный альтруизм, готовность пожертвовать собою ради ее счастья.

Тяжба между Дубровским и Троекуровым и ее последствия стали у Пушкина своеобразным сюжетным эквивалентом исторических событий, которые у В. Скотта ломают жизнь героя, приобщают его к истории, проверяют и упрочивают его нравственные принципы. От мнимых ценностей герой приходит к истинным. Но, в отличие от Скотта и подобно У. Годвину («Калеб Вильямс»), Пушкин заставляет молодого Дубровского познать, что в существующем обществе жертва общественных институтов — человек, однажды оказавшийся вне закона, не может обрести скромного человеческого счастья, что все попытки изгоя вернуться к гражданскому существованию обречены на неудачу.

В «Вадиме» рамки изображаемой картины постепенно раздвигаются. Умножается число персонажей, возникают боковые сюжетные линии, действие усложняется, темп повествования замедляется. В «Дубровском» происходит обратное. После широкой и вольной экспозиции рассказ постепенно сосредоточивается на судьбе главного героя. Сожжение Кистеневки оказывается последним моментом, когда предметом изображения служит столкновение противоборствующих социальных сил с присущими им настроениями, разной степенью активности разных их представителей.

Задача состояла, по-видимому, в том, чтобы сочетать интерес к исторически конкретной эпохе с проникновением в жизненную философию героя и во внутренние мотивировки его поступков. Предстояло овладеть искусством подойти к главному герою «изнутри» и в то же время сохранить по отношению к нему дистанцию, позволяющую автору трезво судить о нем. Нужно было слить органически рассказ о разных героях, больших и малых, уловить в диалектическом сплетении характеров и обстоятельств проявление общего духа времени. На этом пути Пушкину предстояло создать «Пиковую даму» и «Египетские ночи», а в области исторического повествования — «Капитанскую дочку».



ПОЭТИКА ФИЛОСОФСКОЙ ПОВЕСТИ. «ПИКОВАЯ ДАМА»

В «Дубровском» проходящая ряд последовательных фазисоь история жизни героя складывается из нескольких повествовательных «блоков». Каждый из них, как мы видели, подготовлен предшествующей литературной традицией, подвергнутой Пушкиным — «поэтом действительности» художественному переосмыслению. В «Пиковой даме», первые подступы к которой предшествовали началу работы над «Дубровским», Пушкин пошел по принципиально иному пути, испробованному им в «Маленьких трагедиях». Напряженность драматического действия, предельная концентрация его во времени и пространстве подготавливают здесь заключительную трагическую катастрофу.

О «Пиковой даме» существует большая и разносторонняя литература.[1] Вот почему в этой книге мы сочли целесообразным сосредоточиться прежде всего на некоторых, доныне не разрешенных вопросах творческой истории повести, и прежде всего уяснить себе место «Пиковой дамы» в общем ряду «петербургских» повестей Пушкина. Вопрос этот был впервые поставлен поэтом В. Ф. Ходасевичем. Но его внимание привлек, главным образом, лишь один аспект проблемы — генетическая связь «Домика в Коломне», «Пиковой дамы» и «Медного всадника» с более ранним пушкинским опытом разработки «петербургской» темы в том устном фантастическом рассказе, который послужил основой для повести В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском острове». Сквозной для всего этого ряда произведений мотив Ходасевич определил как «конфликт, возникающий из вторжения темных сил в человеческую жизнь».[2] Думается, однако, что рассмотрение «Пиковой дамы» в более широком контексте

---

[1] Об истории изучения «Пиковой дамы» см.: *Сидяков Л. С.* Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973, с. 108 и сл.; *Муравьева О. С.* «Пиковая дама» в исследованиях последнего десятилетия. — Рус. литература, 1977, № 3, с. 219—228. Библиографию основной зарубежной литературы о повести см. в кн.: *Debreczeny Paul.* The other Pushkin: A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction. Stanford, California, 1983, p. 360—364.

[2] *Ходасевич Вл.* Петербургские повести Пушкина. — В кн.: *Ходасевич Вл.* Статьи о русской поэзии. Пб., 1922, с. 77.

идейно-художественных заданий «Езерского» и «Медного всадника», с одной стороны, пушкинских сказок 1831—1833 гг. — с другой, позволяет существенно дополнить выводы, накопленные в ходе изучения повести. Новые возможности открывает оно и для определения места «Пиковой дамы» в развитии Пушкина-прозаика, а также в его творчестве 1830-х гг. в целом, которое характеризуется повышением роли философской проблематики и, соответственно, тяготением в области поэтики повествовательных жанров к масштабной философско-художественной символике, тесно связанным с аналогичными тенденциями пушкинской «поэзии мысли».[3]

1

Поскольку рукописи «Пиковой дамы» (за исключением трех разрозненных и разновременных черновых фрагментов) не сохранились, принято думать, что об истории создания повести можно судить лишь очень приближенно. Ясно немногое: в основе ее замысла лежит бытовой игрецкий анекдот (об этом со слов поэта рассказывал П. И. Бартеневу П. В. Нащокин), а написана «Пиковая дама», по-видимому, болдинской осенью 1833 г.[4] Достаточно, однако, свести известные факты воедино, чтобы расширить эти представления.

В поэтической атмосфере первой главы повести легко различимы реалии петербургской жизни Пушкина летом 1828 г. Связь эта еще определеннее в черновом наброске начала главы, уцелевшем в рабочей тетради Пушкина 1829—1834 гг. (так называемой «второй синей» — ПД № 842, бывш. ЛБ № 2373): «Года четыре (исправлено из «два», «пять», «три», — *Н. П.*) тому назад собралось нас в Петербурге несколько молодых людей, связанных между собою обстоятельствами. Мы вели жизнь довольно беспорядочную <...> День убивали кое-как, а вечером по очереди собирались друг у друга» (VIII, 834). К 1828 г. стягиваются и другие немногочисленные свидетельства о фактах, причастных к истории создания «Пиковой дамы». Стихи, предпосланные первой главе в виде эпиграфа, Пушкин сообщил П. А. Вяземскому в письме от 1 сентября этого года, где читаем: «Пока Киселев и Полторацкие были здесь, я продолжал образ жизни, воспетый мною таким образом»; и далее, в виде четверостишия:

---

[3] См.: *Вацуро В. Э.* Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969, т. VI, с. 169—170.

[4] Последнее суждение основывается на сообщении В. Д. Комовского, который 10 декабря 1833 г. писал А. М. Языкову: «Пушкин вернулся из Болдина и привез с собою по слухам три новых поэмы <...> Он же написал какую-то повесть в прозе: или „Медный всадник“, или „Холостой выстрел“, не помню хорошенько! Одна из этих пьес прозой, другая в стихах» (Исторический вестник, 1883, № 12, с. 538). По убедительному соображению Д. П. Якубовича (см.: *Пушкин А.* Пиковая дама. Л., 1936, с. 58), под названием «Холостой выстрел» здесь упомянута «Пиковая дама».

«А в ненастные дни...» (XIV, 26). «Эти стихи, — вспоминала А. П. Керн, — он написал у князя Голицына, во время карточной игры, *мелом на рукаве*».[5]

Повествуя об условиях возникновения будущего эпиграфа первой главы, мемуаристка вводит в круг свидетельств, связанных с предысторией «Пиковой дамы», имя Сергея Григорьевича Голицына (Фирса), которое вновь всплывает в рассказе П. В. Нащокина П. И. Бартеневу: «„Пиковую даму“ Пушкин сам читал Нащокину и рассказывал ему, что главная завязка повести не вымышлена.

Старуха-графиня — это Наталья Петровна Голицына, мать Дмитрия Владимировича, московского генерал-губернатора, действительно жившая в Париже в том роде, как описал Пушкин. Внук ее, Голицын рассказывал Пушкину, что раз он проигрался и пришел к бабке просить денег. Денег она ему не дала, а сказала три карты, назначенные ей в Париже Сен-Жерменем. „Попробуй“, — сказала бабушка. Внучек поставил карты и отыгрался. — Дальнейшее развитие повести все вымышлено».[6]

С этими свидетельствами смыкается факт иного порядка. Как установил Д. П. Якубович, с мая 1828 г. в Петербурге с огромным успехом шла пьеса В. Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока», которую сближает с «Пиковой дамой» ряд мотивов, ситуационных перекличек, а также имя одного из персонажей — Жоржа де Жермани.[7]

Тем самым творческая история «Пиковой дамы» прослеживается с 1828 г. События, сведения, впечатления этого времени еще не соединились в замысле повести. Но не случайно услышанный летом 1828 г. анекдот стал позднее завязкой повести, впитавшей и трансформировавшей театральные впечатления этой поры, а житейская, бытовая атмосфера угарного лета отозвалась в главе, открывающейся эпиграфом, сочиненным во время игры и записанным «мелом на рукаве».

Первое свидетельство начавшейся работы над повестью об игроке[8] относится к 1832 г. (не позднее середины сентября). Это два фрагмента черновой ее редакции.[9]

---

[5] *Керн А. П.* Воспоминания. Дневники. Переписка. М., 1974, с. 45. Это свидетельство находится среди записей о встречах и разговорах с Пушкиным в 1828 г.

[6] Рассказы о Пушкине, записанные П. И. Бартеневым. М., 1925, с. 46—47.

[7] *Якубович Д. П.* Литературный фон «Пиковой дамы». — Лит. современник, 1935, № 1, с. 206—207. По мысли исследователя, «вряд ли можно сомневаться, что нашумевшая мелодрама Дюканжа явилась в числе первоначальных стимулов к созданию ядра „Пиковой дамы“ в сложной контаминации с другими материалами».

[8] Так, в отличие от окончательного текста «Пиковой дамы», мы будем называть первоначальную редакцию повести, ибо неизвестно, присутствовал ли в ней на этой стадии мотив «пиковой дамы».

[9] О времени их возникновения см.: *Петрунина Н. Н.* Две «петербургские повести» Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982, т. X, с. 150—151.

Один из фрагментов — зачин повести, начальные строки ее первой главы, которым уже здесь предпослан эпиграф, известный по печатному тексту «Пиковой дамы» и задающий повествованию тон легкой иронии. Содержание наброска — характеристика «молодых людей, связанных между собою обстоятельствами» среды, в которой должно было завязаться действие повести: последние слова отрывка вводят тему карточной игры. Главное, что характеризует стиль фрагмента в отличие от окончательного текста, — рассказ от первого лица, причем рассказчик выступает как член описываемого им сообщества молодых людей. Присутствие его в среде персонажей сообщает повествованию оттенок особой достоверности, выражающей себя точностью реалий, которые говорят о времени действия и быте петербургской аристократической молодежи («Года четыре тому назад собралось нас в Петербурге...»; упоминание об известном ресторатоpe Андрие, преемником которого уже в 1829 г. стал Дюме, и о «заведении» Софьи Астафьевны). В совокупности перечисленные приметы вносили в рассказ отчетливый элемент автобиографизма, сближая, как уже отмечалось выше, изображаемую среду и обстоятельства с реальными приметами пушкинского лета 1828 г.[10] Заметим, что последующий отказ Пушкина от бытописательской точности раннего наброска в пользу повествования иного типа, где автор «погружен в мир своих героев» и одновременно дистанцирован от него,[11] вызывает в памяти творческую историю ряда лирических произведений Пушкина (таких как «Воспоминание» или «Вновь я посетил»), где точность автобиографических реалий по мере кристаллизации замысла уступала место эпической обобщенности и объективности.

Начало повести набросано в тетради чернилами, причем беловая запись эпиграфа уступила место черновику, как только Пушкин приступил непосредственно к тексту главы. Работа не пошла на этот раз далее трех первых фраз. Позднее Пушкин не менее чем дважды возвращался к наброску. Сначала он приписал ниже, карандашом: «Я ненавижу etc». Потом, снова чернилами, продолжил и подверг правке последнюю фразу отрывка. Это сочетание основного, чернильного слоя и последующей, карандашной правки сближает набросок первой главы повести со вторым ее фрагментом, открывающимся словами «Теперь позвольте познакомить вас с Charlotte...» и дошедшим до нас в составе той же рабочей тетради.

Основная тема второго отрывка — история «милой немочки» Шарлотты, романической возлюбленной Германна — не имеет соответствия в печатной редакции «Пиковой дамы». Но уже здесь определились некоторые приметы героя будущей повести: сын обрусевшего немца, он оставил отцовский капитал «в ломбарде,

---

[10] См.: *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. М., 1919, с. 106—107.

[11] См.: *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, т. 2, с. 105.

не касаясь и процентов, а жил одним жалованьем» (VIII, 836). Ниже текста фрагмента на той же странице набросан и зачеркнут подсчет игры Германна[12] (VIII, 836, примеч. 4) — знак, что замысел уже усвоил мотив чудесной игры.

Если можно с уверенностью полагать, что первый из набросков — свидетельство начального приступа к работе над повестью, то характер второго не оставляет сомнений, что уже в момент создания он имел значение лишь в связи с каким-то более ранним, неизвестным ныне автографом. При скромных размерах фрагмента «Теперь позвольте познакомить вас...» в нем трижды встречаются фразы, на полуслове оборванные значком «etc.», — известная исследователям пушкинских рукописей форма отсылки к другому автографу, где уже раньше сложилась начатая фраза или более крупный отрезок текста, открывающийся приведенными словами. Ясно, что за время, прошедшее между появлением в тетради первого и второго черновых набросков, работа над повестью была продолжена за пределами этой тетради. Сопоставление второго чернового фрагмента с печатным текстом «Пиковой дамы», самое содержание наброска и характер отсылок, связывающих его с неизвестной ныне первоначальной рукописью, дают материал (пусть очень небольшой и отрывочный) для частичной реконструкции первой редакции повести.

Прежде всего об авторских отсылках. Они указывают на темы и предметы, которые затрагивались в исчезнувшей рукописи. Расшифровываются отсылки без труда. Первая из них, непосредственно следующая за словами «Теперь позвольте познакомить вас с Charlotte», такова: «В одной из etc.» Вряд ли будет особой ошибкой так продолжить эту фразу: «В одной из улиц Коломны стоял...» Далее следовал, по-видимому, рассказ о скромном жилище Германна, куда он возвращался после вечера, проведенного в кругу молодых аристократов, описанных в начале первой главы. Заметим, что черновой набросок более четко определял общественный статус героя, подчеркивая полярные точки его социальных контактов. Из окончательной редакции были устранены упоминания о жизни молодого инженера на одной из окраин Петербурга и о связи его со средой столичного мещанства.

Вторая отсылка идет следом за рассказом об отце Шарлотты и отношениях между нею и Германном. Здесь читаем: «Но в сей день или справедливее etc.» Эти слова говорят о многом. Во-первых, они подтверждают свидетельство начальной фразы наброска, что о Шарлотте (пусть и бегло) упоминалось уже в предшествовавшей рукописи; во-вторых, показывают, что в отличие от окончательного текста там содержалась характеристика обычного времяпрепровождения Германна, привычек героя, нарушенных вторжением в его жизнь анекдота о трех картах; в-третьих, дают понять, что в раннем автографе описывалось, как провел Гер-

[12] Подсчет повторен дважды и исходит последовательно из суммы основного капитала в 40 и 60 тысяч.

манн день, последовавший за той ночью, когда он услышал «удивительный анекдот» (VIII, 236).[13]

Наконец, заключающая фрагмент третья отсылка («Германн был твердо etc.») имеет весьма близкий аналог во второй главе печатной редакции («Будучи твердо убежден в необходимости упрочить свою независимость, Германн...» — VIII, 235), где происхождение героя, его имущественное положение, черты характера и жизненные принципы выясняются из краткой и энергичной авторской характеристики, подготавливающей рассказ о том впечатлении, которое оказал на воображение героя анекдот Томского. Отмеченное совпадение между черновой и печатной редакциями показывает, что та же повествовательная логика присутствовала уже в первоначальном тексте.

Все это убеждает, что в момент возникновения фрагмент «Теперь позвольте познакомить вас...» был предназначен служить вставкой в предшествовавшую ему по времени рукопись, причем вставка готовилась для участка повествования, аналогичного по роли в развивающемся действии заключительной части печатного текста второй главы.

В карандашной правке — результате последнего обращения Пушкина к автографам повести — естественно видеть след усилий, направленных на координацию и сведение воедино творческих рукописей первой редакции, а может быть, и предшествовавших перебелке ее текста. И перебелке именно ранней редакции, поскольку карандашная приписка, заключающая первый черновой фрагмент («Я ненавижу etc...»), вновь утверждает тип повествования от первого лица, от которого Пушкин отказался в дальнейшем.

Как далеко зашло на этой стадии формирование замысла в целом и непосредственное воплощение этого замысла, можно сейчас лишь догадываться. Подсчет игры Германна, заключающий второй черновой фрагмент, указывает лишь, что сюжет повести включал мотив чудесной игры. Остается, однако, неясным, какую роль отводил Пушкин в это время старой графине и мыслилась ли в качестве одного из главных персонажей ее скромная воспитанница. И если даже то немногое, что мы знаем теперь о первоначальной редакции повести, позволяет обнаружить в этой редакции основные черты социальной проблематики «Пиковой дамы», то мы не располагаем никакими свидетельствами, показывающими, в какой степени сформировалась к сентябрю 1832 г. ее историческая и этическая проблематика.

Впрочем, некоторые косвенные данные, проливающие свет на процесс становления ее этических идей, все же есть, и их существованием мы обязаны опять-таки наброску «Теперь позвольте познакомить вас...»

---

[13] В печатном тексте «Пиковой дамы» разработке этой темы посвящен конец второй главы, от слов: «Анекдот о трех картах сильно подействовал на его воображение...» (VIII, 235).

По мысли М. О. Гершензона, в сентиментальной любви к Шарлотте раскрывалось филистерство героя, впоследствии на глазах у читателя взорванное изнутри внезапно вспыхнувшей, всепоглощающей идеей.[14] Думается, что толкование Гершензона грешит односторонностью и основывается на достаточно узком и к тому же лишь одном из возможных прочтений чернового текста.

Да, в наброске «Теперь позвольте познакомить вас...» решительно подчеркнута связь Германна с миром петербургских немцев. В отличие от героя «Пиковой дамы» герой чернового фрагмента не только унаследовал от предков свою натуру — сентиментальную и расчетливую, трезвую и экстатически мечтательную, — его влекут к этому миру и живые человеческие привязанности. Но вопреки интерпретации Гершензона среда, из которой вышел Германн, получила в пушкинском наброске характеристику далеко не однозначную. Дух этой среды нельзя определить как простое филистерство. Мягким юмором дышит рассказ Пушкина об отце Шарлотты и практических итогах его земного существования; склонность же к сухому расчету и аскетическому самоограничению, вместе с «маленьким капиталом» унаследованная Германном от отца, еще не служит сама по себе предметом отрицания: она не убивает в душе героя способности любить так, «как только немцы могут еще любить в наше время» (VIII, 835). Любовь Германна и Шарлотты сентиментальна. Но налет сентиментальности не исключает ни чистоты, ни непосредственности, ни глубины чувства. Думается, не случайно Пушкин назвал возлюбленную Германна именем героини прославленного «Вертера»: любовь должна была не связывать героя повести об игроке с филистерством, а скорее противопоставить ему, возвысить над ним. Вспомним пушкинского Ленского. Наделенный «душою прямо геттингенской» (VI, 33),

Ах, он любил, как в наши лета
Уже не любят; как одна
Безумная душа поэта
Еще любить осуждена.

(VI, 40)

И Ленский, и Германн повести об игроке отстранены от автора: рассказ о них приметно окрашен иронией. Но нам здесь важно подчеркнуть другое. «Несовременная» страсть в известной мере сближает любовника Шарлотты с поэтом Ленским. «Вертеризм» Германна раннего наброска существенно отличает его от Германна «Пиковой дамы», в котором Томский угадывает «душу Мефистофеля».

Внутренняя фрагментарность наброска «Теперь позвольте познакомить вас...» не дает оснований судить о том, как сказалось увлечение Германна «идеей» на его отношениях с Шарлоттой.

[14] *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина, с. 107—108.

Германн «Пиковой дамы» не способен к возвышенному, всепоглощающему чувству. Он мог бы просто вычеркнуть недавнюю возлюбленную из своей жизни, как он смог принести в жертву «идее» Лизавету Ивановну с ее мечтами о счастье, как он смог превратить ее душевный порыв в средство к достижению тайной цели, действуя в полном согласии со своим веком. Германн чернового наброска не таков. Он любит вопреки меркантильной эпохе. И если над его чувством может на миг возобладать страсть иного порядка, то это еще не означает, что его «идея» вступила в непримиримый конфликт с его любовью.

Один из возможных способов разработки сюжетной коллизии, которая обозначилась во втором из уцелевших фрагментов повести об игроке, подсказывает сравнительный историко-литературный материал. Еще Б. В. Томашевский подметил, что незадолго до начала работы Пушкина над «Пиковой дамой» во Франции была напечатана повесть О. Бальзака «Красная гостиница».[15] Внимание ученого привлекли слова, в которых Бальзак представляет читателю рассказчика повести: «Звали его Герман, как почти всех немцев, которых сочинители выводят в книгах»,[16] и он заключил, что «после этой фразы трудно предполагать бессознательное совпадение имен».[17] Следует заметить, что произведения Пушкина и Бальзака обнаруживают значительно больше точек соприкосновения, причем таких, которые затрагивают существенные стороны их проблематики. Однако сейчас, в связи с анализом наброска «Теперь позвольте познакомить вас...», особый интерес представляет для нас рассказ Бальзака о мыслях героя — чистого юноши из провинциальной французской семьи, небогатой, но честной и благородной, — в момент, когда жизнь искушает его, суля быстрое обогащение ценою тяжкого преступления. Своеобразный парадокс: молодой человек замышляет жестокое убийство, но мотивы, которыми он руководствуется, выдают в нем доброго сына и пылкого влюбленного. «В мечтах Проспер исполнил все желания матери, купил тридцать арпанов луга, женился на девице из Бове, руки которой до тех пор не смел искать из-за разницы в состоянии. На эти сто тысяч он устроил себе блаженную жизнь и видел себя в грезах отцом семейства, богачом, уважаемым во всей округе, и, может быть, даже мэром города Бове».[18] Идеал Проспера — идеал буржуазно-патриархальный. Это провинциальная идиллия, где деньги — средство осчастливить близких и обрести уважение всей округи.

---

[15] Впервые она появилась в 1831 г. в августовских номерах «Ревю де Пари». В 1832 г. перепечатана в составе «Новых философских рассказов».

[16] *Бальзак О.* Собр. соч.: В 24-х т. М., 1960, т. 19, с. 38 (Б-ка «Огонек»).

[17] *Томашевский Б. В.* Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово. — В кн.: Письма Пушкина к Е. М. Хитрово. Л., 1927, с. 246. Ср.: *Тамарченко Н. Д.* Пушкин и «неистовые» романтики. — В кн.: Из истории русской и зарубежной литературы XI—XX вв. / Кемеровский гос. пед. ин-т. Кемерово, 1973, с. 67—71.

[18] *Бальзак О.* Собр. соч.: В 24-х т., т. 19, с. 51—52.

Исступленная страстность, с которой Проспер обдумывает свое преступление, не заглушает в его сердце любви к девице из Бове. Напротив, убийство он готов совершить как раз во имя любви.

Пушкинский фрагмент оставляет открытым, какое место в своем преображенном богатством будущем Германн отводил Шарлотте. Но исключить, что рассудительный, склонный к крайнему самоограничению герой видит в обретении состояния единственный путь к браку с бесприданницей, тоже нельзя. Можно возразить, что в отличие от персонажей «Красной гостиницы» герои пушкинского чернового наброска и без того не разделены неодолимыми препятствиями. Однако не полагает ли в мозгу Германна такую преграду остро сознаваемая им необходимость упрочить свою независимость? Во всяком случае, из всех возможных способов развития конфликта, обозначившегося во фрагменте «Теперь позвольте познакомить вас...», это, пожалуй, вариант, сообщающий наибольшую цельность образу героя, который любит, «как только немцы могут еще любить в наше время».

2

В 1832 г., когда складывался замысел и создавалась первая редакция новеллы об игроке, Пушкин задумал и осуществил ряд черновых набросков другой, стихотворной повести (скорее даже романа в стихах) о бедном петербургском чиновнике. В рабочей тетради второй черновой фрагмент повести в прозе непосредственно предшествует одной из основных рабочих рукописей «Езерского». При этом черновые варианты поэмы убеждают, что замыслы развивались не просто параллельно: на раннем этапе они соприкасались и переплетались между собой.

Отрывок «Теперь позвольте познакомить вас...» являет нам образ Германна-любовника. Как предварение рассказа о любви героя звучат и начальные наброски будущего «Езерского», возникшие, вероятно, еще весной 1832 г.[19] В черновике последней редакции поэмы она прямо названа «повестью любовной» (V, 414), а о герое говорится:

Вам должно знать, что мой чиновник
Был сочинитель и любовник
. . . .
...Влюблен

---

[19] См.: *Соловьева О. С.* «Езерский» и «Медный всадник». История текста. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960, т. III, с. 281—282. Предвестием будущей «повести любовной» звучит в первых набросках «Езерского» устойчивый мотив мечтаний героя, впитавший в соответствии с характером замысла черты реального быта эпохи. Мечтает безымянный чиновник, обитатель «конурки пятого жилья» («...лег в постель Под заслуженную шинель — И стал мечтать...» — V, 389), мечтает «в своем роскошном кабинете» Рулин («Согретый дремлющим огнем Он перед бронзовым камином Потупя голову мечтал» — V, 390—391).

Он был в Коломне, по соседству
В младую немочку [20] — Она
С своею матерью одна
Жила в домишке — по наследству
Доставшемся недавно ей
От дяди Франца...

(V, 413)

С. М. Бонди давно заметил, что «„младая немочка“, в которую „по соседству“ был влюблен Езерский, напоминает Шарлотту Миллер первоначальной редакции „Пиковой дамы“».[21] Скажем более: сходством отмечены не только героини, но и влюбленные в них герои. И обитают те и другие «по соседству», в одном из отдаленных районов Петербурга (ср. в «Езерском» вариант: «Влюблен Он был в Мещанской» — V, 413), и живет «младая немочка» «Езерского», подобно «милой немочке» Шарлотте, «с своею матерью одна», и влюблен Иван Езерский «смертельно» (V, 413), сходствуя с Германном повести об игроке.

Сопоставляя «Езерского» с другими творческими замыслами Пушкина 1832 г., Бонди исходил из того, что темы и мотивы, первоначально предназначавшиеся для произведений прозаических, в ходе работы могли свободно переходить в замыслы стихотворные, и наоборот. По мысли исследователя, тема первоначальной редакции «Пиковой дамы» — «патриархальная, „мещанская“ любовь героя и героини входила в столкновение с какими-то громадными роковыми событиями, разрушавшими ее», — сначала готовилась для «Езерского». Есть, однако, основания полагать, что тема «мещанской любви» впервые возникла в повести об игроке.[22] Но дело не только в этом.

Думается, что подмеченный Бонди случай перехода темы, задуманной для одного произведения, в другое — лишь частное проявление более общего процесса взаимодействия двух замыслов. Повесть об игроке изначально имеет дело с героем неаристократом, и любовная история Германна определяется на раннем этапе как любовь «мещанская». Важно подчеркнуть и другое: в развитии замысла об игроке наступил момент, когда облик героя окончательно определился как расчетливо эгоистический, а душа его — как не знающая «страсти нежной».

С другой стороны, в работе над «Езерским», как не раз, начиная с Н. В. Измайлова,[23] отмечали исследователи, Пушкин прошел через полосу колебаний, связанных с определением социаль-

[20] Варианты: [В Лауру] В Христину немочку.

[21] *Бонди С. М.* «Езерский» и «Медный всадник». — В кн.: Рукописи А. С. Пушкина: Фототип. изд. Альбом 1833—1835 гг. Комментарий, с. 44.

[22] Набросок «Теперь позвольте познакомить...», разрабатывающий тему «мещанской» любви Германна, появился в рабочей тетради, как это следует из работы О. С. Соловьевой, раньше черновика «Езерского». А между тем в черновике поэмы любовной истории героя еще нет.

[23] *Измайлов Н. В.* Из истории замысла и создания «Медного всадника». — В кн.: Пушкин и его современники. Л., 1930, вып. XXXVIII—XXXIX, с. 175—177 и сл.

ного и имущественного статуса героя. Одно было, по-видимому, ясно с начала: центральная фигура будущей поэмы — выходец из старинного боярского рода. Что же касается его нынешнего положения, он являлся автору то в облике независимого молодого аристократа, то в виде скромного столичного чиновника, утратившего связи со светской средой и живущего трудами рук своих.

Герой-аристократ представал на страницах черновиков каждый раз под новым «прозваньем»: Зорин, Рулин, Гермин, Минский, Рульский, Волин... Особенно интересен для нас один из многих вариантов — «Герман». Он возник и был отброшен еще на первой стадии работы над поэмой, весной 1832 г.[24] Поскольку, в отличие от прочих, имя это плохо вяжется с представлением об исконном русском барстве, приходится либо допустить, что на ранней стадии развития замысла «род и племя» (V, 394) героя мыслились еще неопределенно (а это, думается, маловероятно), либо считать, что фамилия «Герман» возникла в поэме случайно, может быть по описке. Соблазнительно, конечно, видеть здесь свидетельство, указывающее на существование уже весной 1832 г. замысла (или даже набросков) другого произведения с героем по прозванию «Герман». Но такое предположение можно высказать сейчас лишь в виде догадки. Как бы то ни было, автограф «Езерского» — хронологически первая среди известных нам рукописей Пушкина, где встречается имя героя будущей «Пиковой дамы».

Что касается Ивана Езерского — героя-чиновника пушкинской поэмы, то лишь во второй черновой редакции, где он окончательно вытеснил героя-аристократа, определилось и его имущественное положение: из пыльного «чулана», «конурки пятого жилья» (V, 388, 392) Пушкин привел его в достойный, хотя и «скромный кабинет» (V, 394).[25] Произошло это как раз на страницах той рабочей тетради, где в это время уже существовали наброски повести об игроке.

Пока «Езерский» колебался между светским героем и родовитым бедняком, любовная повесть не обретала конкретных очертаний. Пушкин просто не доходил до нее. В поэму она вступила на следующем этапе, при перебелке и обработке черновика, где Езерский мыслился молодым чиновником, скромным, но независимым. Вот тут-то, в «альбоме без переплета» (ПД № 845), и появилась в жизни героя-сочинителя («Свои стихи печатал он в Соревнователе» — V, 413) «младая немочка» — определение, почти буквально повторившее характеристику Шарлотты, существовавшую в повести об игроке. Характерно, что позднее поэт отдалился от этой формулы, заменив «младую немочку» «одной

---

[24] Там же, с. 176.

[25] Любопытно, что аналогичные колебания в определении имущественного положения молодого героя в бытность его в Петербурге отразила и рукопись «Дубровского», который писался осенью 1832 г., когда работа над «Езерским» и повестью об игроке была приостановлена (см. VIII, 769—770).

лифляночкой» (V, 413). Можно думать, что к январю 1833 г., когда работа над «Езерским» велась в «альбоме без переплета», тема Шарлотты уже утратила свое значение в составе повести об игроке.

Однако Германн повести об игроке и Езерский сближены не только их «повестью любовной». Перед нами две разновидности героя-петербуржца, о котором поэт писал:

...просто гражданин столичный
Каких встречаем [всюду] тьму.
(V, 412)

Они отличны друг от друга и по происхождению, и по психологическому облику, но сближены положением в общественной иерархии. В том же «альбоме без переплета», где Езерский определился как коломенский житель и любовник, его положение получило законченную характеристику с созданием стихов:

А сам он жалованьем жил
И регистратором служил.
(V, 405)

При этом герой поэмы вновь обнаружил нечто общее с героем фрагмента «Теперь позвольте познакомить вас...», который тоже «жил одним жалованьем» (VIII, 836).

Интересно и другое: колеблясь между двумя общественно-психологическими вариантами «претендента» на роль героя «Езерского», Пушкин с каждым из них связывал особый набор реалий социального быта. Причем воссозданные с помощью этих реалий два контрастирующих типа бытового уклада имеют близкий аналог в повести об игроке, где были обрисованы, с одной стороны, мир петербургских немцев и жилище Германна, с другой — быт кружка «праздных счастливцев».[26] Но если в набросках «Езерского» противоположность аристократа и маленького чиновника заключала в себе зародыши двух разных вариантов петербургской поэмы, то во фрагментах прозаических социальные контрасты органически связаны в рамках единого сюжета, что способствует воссозданию той исполненной контрастов реальной жизни, из недр которой рождаются маленькие Наполеоны.

Поэтому и тема Петербурга входит в повесть иным путем, чем в поэму. В «Езерском» мрачный и тревожный петербургский пейзаж возник поначалу как звук камертона, по которому должна была настроиться и вся поэма с ее «повестью любовной». В повести об игроке тема Петербурга заявляла о себе социальными контрастами большого столичного города.

Персонажи «Езерского» и повести об игроке происходят из разных общественных кругов. И тем более примечательно, что

---

[26] См., например, в черновике последней редакции «Езерского» вариант: «У Андрие обедал» (V, 415). Ср. в наброске первой главы повести об игроке: «Обедали у Андрие без апетита» (VIII, 834).

рассказ о них Пушкин приурочивает к моменту, когда в чем-то существенном жизнь уравняла их возможности. Оба обладают известной независимостью, но независимость эта зыбка и неустойчива. Она чревата психологическими ситуациями, которые влекут за собой крушение иллюзорных надежд на упрочение своего положения в мире, в чем бы герой ни видел путь к счастью.

Последнее, впрочем, относится уже не столько к Езерскому и Германну из отрывка «Теперь позвольте познакомить вас...», сколько к героям «Медного всадника» и «Пиковой дамы» — двух «петербургских повестей», в форму которых отлились осенью 1833 г. идейно-художественные искания предыдущего, 1832 г.

Внимательное чтение «Пиковой дамы» в сопоставлении с черновиками и окончательными текстами «Езерского» и «Медного всадника» приводит к заключению, что не только повесть об игроке создавалась параллельно с «Езерским»: «Пиковая дама» и «Медный всадник» также соседствовали или сменяли друг друга на рабочем столе поэта.

Вот некоторые из текстовых перекличек, связывающих повесть с обеими поэмами.

В «Пиковой даме» читаем: «Поздно воротился он в смиренный свой уголок» (VIII, 236). В основном черновике «Медного всадника» та же словесная формула: «...устрою Себе смиренный уголок» (V, 448), устраненная из окончательного текста поэмы (см. V, 139: «Он кое-как себе устроит Приют смиренный и простой»).

В «Пиковой даме»: «Германн трепетал, как тигр» (VIII, 239). В первоначальных вариантах черновика «Медного всадника» о Неве: «И вдруг — как тигр, остервенясь, Через гранитную ограду Волнами хлынула» (V, 450).

В «Пиковой даме»: «Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло» (VIII, 239). В одном из ранних черновиков «Езерского»: «Вдоль темных улиц фонари Светились тускло до зари И буйный вихорь выл уныло» (V, 390); в другом, более позднем автографе «Езерского»: «...ветер выл Дождь капал крупный — мрачен был Ненастный вечер» (V, 395). В основном черновике «Медного всадника»: «...мрачно было В замен угаснувшей зари Светили тускло фонари Дождь капал, ветер пел <?> уныло» (V, 476).

В «Пиковой даме»: «Он где-то служит и имеет порядочное состояние» (VIII, 252). В черновике «Медного всадника»: «...наш герой Живет в чулане — где-то служит» (V, 462, 489).

В «Пиковой даме» о Германне: «...он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь» (VIII, 245); и о Лизавете Ивановне: «Она сидела, сложа крестом голые руки» (VIII, 244). В «Медном всаднике»: «На звере мраморном верьхом, Без шляпы, руки сжав крестом, Сидел недвижный, страшно бледный Евгений» (V, 141; ср. V, 464). Далее нам придется еще вернуться к этому совпадению в более широкой связи: за описанием

«наполеоновской» позы в каждом из трех случаев воспроизводится ход мысли героя, причем благодаря отмеченному параллелизму не только углубляется характеристика самого размышляющего и ситуации в целом, но читателю дано почувствовать своеобразие жизненной позиции персонажа и нравственных его принципов.

В «Пиковой даме»: «В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» (VIII, 247); ср. далее: «В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась» (VIII, 251). В «Медном всаднике»: «Показалось Ему, что грозного царя, Мгновенно гневом возгоря, Лицо тихонько обращалось» (V, 148; ср. V, 480—481).

Подведем некоторые итоги. При всей фрагментарности имеющихся сведений основные этапы творческой истории «Пиковой дамы» рисуются теперь в следующем виде.

1. Творческая история «Пиковой дамы» прослеживается с лета 1828 г. События, сведения, впечатления этого времени содержали зерно будущего замысла и во многом определили атмосферу первой главы повести.

2. Время начала работы над текстом (повесть об игроке) — 1832 г., не позднее августа: к сентябрю несомненно существовал черновик первых двух (а может быть, и более) ее глав. На этом этапе в замысле уже присутствовал мотив чудесной игры.

3. Первый приступ к работе закреплен в наброске начала повести (рабочая тетрадь ПД № 842). Далее замысел разрабатывался вне этой тетради, и второй сохранившийся в ней черновой фрагмент («Теперь позвольте познакомить вас...») возник как вставка-дополнение к утраченной ныне рукописи.

4. Карандашная правка в обоих набросках относится к следующему этапу работы, когда Пушкин корректировал и сводил воедино творческие рукописи первой редакции. Возможно, что это предшествовало их перебелке.

5. В 1832 г. работа над повестью об игроке шла параллельно с созданием черновой редакции «Езерского», причем на этом этапе замыслы соприкасались и переплетались между собой.

6. К январю 1833 г., когда тема «мещанской» любви героя вошла в «Езерского», она уже не мыслилась в составе повести об игроке. Другими словами, к началу 1833 г. герои романа в стихах и повести окончательно размежевались, причем на фоне уцелевшего сходства (скромное, но независимое положение) выявилось и различие между ними: Езерский (а в ходе дальнейшей эволюции замысла — Евгений «Медного всадника») усвоил способность к самозабвенной («смертельной») «мещанской» любви, которую утратил Германн.

7. Этот параллелизм развития замыслов петербургских повести и поэмы сохранился и на заключительной стадии их осуществления, когда болдинской осенью 1833 г. были созданы «Пиковая дама» и «Медный всадник».

3

Устойчивый параллелизм, характерный для двух «петербургских повестей» Пушкина на разных этапах их осуществления, отозвался в этих своеобразных замыслах-спутниках внутренней соотнесенностью образов главных героев, глубоким родством тем, мотивов, отдельных элементов поэтики.

И в «Пиковой даме», и в «Медном всаднике» перед нами сырой, мрачный осенне-зимний Петербург. При всем несходстве той роли и того удельного веса, который обретают картины города в поэтической системе каждого из этих произведений, их несомненно сближает одно: и там, и тут городской пейзаж проникнут ощущением внутренней напряженности и беспокойства. Это картины города, враждебного герою. Они предвещают трагические судьбы Германна и Евгения и эмоционально им созвучны.

Фабула обеих повестей — и стихотворной, и прозаической — рассказ об исключительном происшествии из жизни ничем внешне не примечательного петербуржца, происшествии, обернувшемся крахом надежд и гибелью героя. И в «Пиковой даме», и в «Медном всаднике» эта человеческая трагедия представлена как малый эпизод из жизни большого города,[27] как момент, когда прорываются наружу и открыто сталкиваются те противоборствующие стихии, которые в другое время присутствуют в ней в скрытом виде.

«Езерский» был начат с родословной героя. В «Медном всаднике» Пушкин отказался от родословной, усложнив исторические предпосылки судьбы Евгения — выходца из некогда славного, а ныне забытого боярского рода: поэма открывается «Вступлением», которое не только составляет пролог фабульной повести, но и вводит ее в широкий философско-исторический контекст размышлений поэта о России, ее прошлом, настоящем и будущем. Как своеобразный сюжетный аналог этой исторической экспозиции выступает в «Пиковой даме» анекдот Томского. «Удивительный анекдот» органически соединяет в себе рассказ о чудесном выигрыше (а с ним — и завязку фабульной повести) с панорамой беспечного и расточительного, галантного и деспотического XVIII в.

Открывающая «Медный всадник» одически торжественная картина основания Петербурга, где реальные события обретают черты мифа, и сцены домашней жизни русской аристократии XVIII в., встающие из иронического рассказа Томского, масштабно несоизмеримы. Однако сходны не только их сюжетные функции. Обе экспозиции основаны на молве, предании, рассказе, сохранившемся в устной традиции и впитавшем в себя нравственную оценку прошлого, произнесенную новыми поколениями. К тому же и легенда о возникновении города, и семейное пре-

---

[27] См. в «Пиковой даме»: «игра пошла своим чередом» (VIII, 252); ср. в «Медном всаднике»: «В порядок прежний все вошло» (V, 145).

дание об удивительном выигрыше уже включают в себя понятие о чуде, о таинственных силах, сопутствующих человеку в его дерзком замысле. Отсюда ведут начало элементы фантастики, неотъемлемые от фабульного движения обеих «петербургских повестей», герои которых — и Германн и Евгений — в момент своего жизненного кризиса пытаются противопоставить могучей логике истории, за которой стоят неведомые им неумолимые и чудесные силы, индивидуальную человеческую волю, свое стремление к счастью. Оба они не могут устоять в этом трагическом поединке и гибнут. Так возникает в обоих произведениях и другой сближающий их мотив — мотив сумасшествия, понятого как высшее выражение трагического краха человеческой жизни.

Отмеченные сближения тем более существенны, что в обоих случаях они затрагивают опорные, субстанциальные признаки сюжетной системы. Не менее существенно и другое — совпадение ряда тем и мотивов, которые определяют облик героев «Пиковой дамы» и «Медного всадника». Пушкин последовательно ставит Германна и Евгения в сходные ситуации, и это шаг за шагом выявляет все несходство их жизненных целей и мировосприятия, их психологической организации и нравственных принципов.

Первое, что привлекает внимание в образах обоих героев, — четкость социальной характеристики: рамки «петербургской повести» как бы предопределяют подход к персонажу; автору и читателю важно знать «род его, и племя, И чин, и службу, и года» (V, 97) — все то, что определяет положение человека в иерархии столичных величин. Выше мы уже говорили о том, что к началу действия повести и поэмы жизнь уравняла возможности потомка древнего боярского рода и сына обрусевшего немца.[28] Оба они (хотя и по разным причинам) оторваны от социальной среды, их породившей, и в своем поединке с судьбой сталкиваются с ней один на один. Оба обладают известной независимостью, но независимость их зыбка и ненадежна. Сознание этой неустойчивости окрашивает и направляет размышления Германна и Евгения в тот момент, когда каждый из них, изображенный крупным планом, впервые оказывается с глазу на глаз с читателем.

Мысли Германна влекутся к «покою и независимости» как к конечной земной цели, далее которой он не загадывает. Умножение капитала, богатство — в его глазах единственное средство «упрочить свою независимость». Искушение, мечта о чудесном

---

[28] Изучив уставы столичных учебных заведений, которые готовили инженеров, М. П. Алексеев пришел к выводу, что Германн был слушателем офицерских классов Института путей сообщения, куда был открыт доступ «детям купцов, преимущественно иностранного происхождения». С получением первого чина слушатели причислялись к потомственному дворянству и наделялись правом жить на частных квартирах. В течение десяти лет по окончании института его выпускники обязаны были оставаться в воинской службе. См.: *Алексеев М. П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972, с. 123.

обогащении борются в его сознании с доводами трезвого рассудка, которым дотоле повиновался он беспрекословно. «Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, — убеждает себя Германн, — вот что утроит, усемерит мой капитал...» (VIII, 235).

И бесспорная в глазах Германна логика (от капитала — к «покою и независимости»), и девиз «расчет, умеренность и трудолюбие» были в пушкинском восприятии не приметами его индивидуального жизненного credo, а закрепляли вековой социальный опыт общественной среды, породившей героя, были своеобразным заветом рода, который он унаследовал вместе с «маленьким капиталом». В подтверждение этому достаточно вспомнить два произведения 1835 г. — оду «На выздоровление Лукулла», где наследник-нувориш мечтает: «Я сам вельможа буду тож; В подвалах, благо, есть излишек» (III, 405), и «Сцены из рыцарских времен», где в уста богатого купца Мартына вложены слова: «...слава богу, нажил я себе и дом, и деньги, и честное имя — а чем? бережливостию, терпением, трудолюбием» (VII, 215).

Совсем иной социально-психологический тип воплощен в герое «Медного всадника». О независимости мечтает и родовитый бедняк Евгений, но независимость его иная. Германн рвется прочь из «смиренного своего уголка» (VIII, 236), стремится, обретя в «фантастическом богатстве» могущество, стать наравне с Томскими и Нарумовыми, а может быть, — как знать! — увидеть их агонию («Кто не умеет беречь отцовское наследство, тот все-таки умрет в нищете» — VIII, 241), встать над ними. Самое понятие Германна о независимости — плод его зависимости, — рождено ею. Идеал Евгения, напротив, «самостоянье человека» (III, 847—849), если и не во всей полноте собственно пушкинского понимания этих слов, то воплощающее в себе существенную грань этого понятия.[29] В своем «малом» мире Евгений рисуется себе как «сам большой» (V, 448), и осознает он этот мир как самоценный и независимый от мира «праздных счастливцев». В потоке его размышлений независимость сопряжена с честью,[30]

---

[29] В последнее время наметилась тенденция к расширительному толкованию философско-исторической формулы Пушкина (см.: *Макогоненко* Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974, с. 279 и сл.; ср.: *Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П.* Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976, с. 218). Незавершенная философская медитация Пушкина «Два чувства дивно близки нам» (1830) не оставляет сомнений, что в устах поэта формула эта имела более конкретный смысл: «самостоянье человека» среди стихий природы и истории, этот «залог величия его», имеет основой «Любовь к родному пепелищу, Любовь к отеческим гробам» (III, 847). См. в этой связи: *Тойбин И. М.* Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж, 1976, с. 97. Отброшенный Пушкиным черновой вариант: «На них основано семейство И ты, к отечеству любовь» (III, 848) — позволяет установить связь между специфически пушкинским понятием «самостоянье человека» и кругом мечтаний героя «Медного всадника» уже *перед* катастрофой.

[30] Напомним в этой связи историю Франца, героя «Сцен из рыцарских времен». Он отрекается от сословия, к которому принадлежит по

и обе они мыслятся как необходимое условие существования. Если же «независимость и честь» не даны вместе с жизнью, надо доставить их себе трудом. Все это настолько само собой разумеется, что не надолго задерживает мысль героя, а лишь служит ее отправным пунктом. Евгений еще сетует на нехватку «ума и денег», на то, что есть ведь «праздные счастливцы», которым жизнь легка и при «уме недальнем», но мысль его скользит по всем этим предметам, устремляясь к тому единственному, что занимает ее всерьез, — к Параше. Мечта героя — скромное счастье с Парашей, ради этого он «трудиться день и ночь готов», ради этого нужно ему и «местечко».

Осколок исторического боярского рода, Евгений не тужит об утраченных славе и величии. Кровь предков сформировала его жизненные принципы — «независимость и честь», наделила безвестного чиновника личным достоинством, которое заставляет его «дичиться знатных».[31] В черновиках поэмы мотив этот получал еще большую рельефность: «Приют смиренный и простой», мечта героя о «мещанском» счастье там противопоставляли себя высокомерию «гордого света», миру столичной знати с ее «блистательной неволей» (V, 448). Не то с Германном. Волею судьбы он поставлен на перепутье между миром своих предков, между своим реальным общественным и имущественным положением и миром, к которому он прикосновен в силу обстоятельств и к которому он хочет приобщиться теснее. Маниакальная одержимость этой идеей, нравственные и человеческие жертвы, приносимые Германном во имя ее осуществления, крах попыток героя противопоставить свою волю законам живой жизни составляют нерв «Пиковой дамы». Здесь — существо противоположности, которой отмечены типы Германна и Евгения.

Любовь к бесприданнице Параше так же поглощает все помыслы Евгения, как сознание необходимости умножить свой капитал без остатка подчиняет себе жизнь Германна «Пиковой дамы». В этом еще одно коренное сходство-различие между героями двух «петербургских повестей» Пушкина. Но на грани катаклизма, которому суждено решительно перевернуть их жизнь, Германна и Евгения сближает какая-то наивная доверчивость к судьбе: оба они, мечтая об осуществлении своих надежд, строят планы далекого будущего. Мотив этот развит в «Пиковой даме» и в «Медном всаднике» далеко не в равной мере, и тем не менее обоим героям придана уверенность в продолжении своего рода, мысль о далеком потомстве. «Ребята», «дети», «внуки» — непременная деталь идиллии, которая рисуется перед мысленным взором Евгения (V, 139, 448—449); «дети мои, внуки

рождению, в рыцарском замке рассчитывая обрести честь, недоступную купцу и ремесленнику. «Честь для меня дороже денег» (VII, 220), — говорит Франц. Иначе смотрит он на вещи после унижений, пережитых в замке: «Здесь я был хозяин, а там — слуга» (VII, 229).

[31] Ср.: *Македонов А.* Гуманизм Пушкина. — Лит. критик, 1937, № 1, с. 83.

и правнуки благословят вашу память» (VIII, 242), — умоляет Германн графиню.

С момента, когда Германн сделал свой выбор, пренебрег заветами предков и связал свою судьбу с тайной трех карт, он оказался во власти стихий. До поры до времени он еще чувствует себя хозяином положения, но инициатива явно ускользает из его рук. И вновь фабульная ткань «Пиковой дамы» обнаруживает звено, по своей функции в развивающемся сюжете сопоставимое с одним из фабульных звеньев «Медного всадника». Германн в комнате Лизаветы Ивановны, внизу — только что умершая графиня Анна Федотовна, рядом с героем — девушка, раздавленная исходом своей опрометчивой доверчивости. «Германн смотрел на нее молча: сердце его также терзалось, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его. Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе. Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения <...> он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона» (VIII, 245).

Вспомним знаменитую сцену из «Медного всадника», когда во время потопа

На звере мраморном верьхом,
Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений. Он страшился, бедный,
Не за себя. Он не слыхал,
Как подымался жадный вал
. . . .
Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были...
. . . .
...Боже, боже! там —
Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива —
Забор некрашеный, да ива
И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта...

(V, 141—142)

В этих двух отрывках все симптоматично — и образы, и мотивы, и элементы описаний, их сходство и их различие.

Оба героя даны здесь в момент крайнего напряжения, оба изображены статуарно, они неподвижны, даже позы их («наполеоновские» позы) сходствуют: и Германн, и Евгений находятся на критическом рубеже земного своего существования. В пароксизме внутреннего напряжения Евгений не воспринимает буйствующих стихий, подобно тому как, ожидая отъезда графини на бал, перед ее домом «Германн стоял в одном сюртуке, не чув-

ствуя ни ветра, ни снега» (VIII, 239). За этим внешним сходством, однако, тем более резко выступает контраст между внутренними побуждениями, душевным состоянием героев повести и поэмы. Евгений страшится не за себя, за Парашу. Не то с Германном. Только что оказавшись невольной причиной смерти графини, ранив жестоким признанием душу ее воспитанницы и пробудив в ней чувство раскаяния и запоздалой вины, Германн не испытывает даже и простых «угрызений совести». Лишь потеря тайны, а с нею — и ожидаемого богатства ужасает его. Этически герои противостоят друг другу. Не случайно именно в сцене потопа при имени Евгения впервые появляется эпитет «бедный», который сопутствует ему до конца поэмы.[32] Примечательно и другое: в «Пиковой даме» этот эпитет определяет Лизавету Ивановну, сначала «бедную воспитанницу знатной старухи» (VIII, 233), потом жертву Германна.

Германна и Евгения сближает то, что оба они люди одной страсти. Но природа их страсти различна. Евгений устремлен к Параше, он дышит и живет предчувствием грядущего семейного счастья. В своем стремлении создать «смиренный» приют он сложно сопряжен с Петром, тоже созидателем, но не в малом, а в великом.[33] В созидательном пафосе и Петр, и Евгений при всей несоизмеримости их целей выступают как носители живого начала, противостоящего холодной, разрушительной стихии. Параша, т. е. другой человек, для Евгения цель, а не средство. Для Германна же и люди, и обстоятельства, и игра — все обращается в средство. Живое низводится им до роли простого орудия, служащего осуществлению его замыслов. В известном смысле герой «Пиковой дамы», обуреваемый своей бесчеловечной страстью, подобен разбушевавшейся стихии «Медного всадника». В связи с этим привлекает внимание, что система образов обеих «петербургских повестей» включает уподобление зверю. В поэме Нева, «как зверь остервенясь, На город кинулась» (V, 140; в черновике (V, 450) — «как тигр остервенясь»); в повести «Германн трепетал как тигр» (VIII, 239), ожидая встречи с графиней.

По ходу действия страсть, владеющая героями, толкает их на риск, но и риск этот в каждом случае отвечает характеру страсти. Поглощенный мыслью о возлюбленной, Евгений, пренебрегая опасностью, переправляется через бушующую Неву, а позже, в краткую минуту просветления, дерзко бросает вызов «державцу полумира». Германн же сначала пробирается в спальню графини, чтобы вырвать у нее чудесную тайну,[34] потом ставит на карту весь свой капитал во имя его умножения.

---

[32] Об этической проблематике «Медного всадника» см.: *Тойбин И. М.* Пушкин, с. 183—185.

[33] См.: *Платонов А.* Пушкин — наш товарищ. — Лит. критик, 1937, № 1, с. 52—53.

[34] «Антиприродный» характер побуждений Германна дважды подчеркнут в «Пиковой даме». В дом графини Германн прокрадывается как возлюбленный юной девушки, а действует там как ночной вымогатель, уско-

Медный всадник дважды встает на пути Евгения.[35] В сцене наводнения Евгений и его малое счастье, столь беззащитные перед лицом разъяренной стихии, сопоставлены с «кумиром на бронзовом коне», недосягаемым для волн и безучастно обращенным спиною к бедному страдальцу. Однако Евгений целиком поглощен внезапной бедой. Он смотрит поверх кумира, устремив «отчаянные взоры» к заливу. Столкновение между ними происходит лишь при второй встрече, когда прояснившаяся мысль героя обнаруживает в горделивом истукане «строителя чудотворного», виновника разыгравшейся трагедии. С сознанием своей правоты Евгений бросает «державцу полумира» дерзкий вызов, и кумир, остававшийся недвижным во время злобного бунта стихии, в ответ на злобный шепот несчастного теряет свою невозмутимость и гневно преследует его. «Тяжело-звонкое скаканье» Медного всадника уже сопоставляли с явлением Командора в финале «Каменного гостя» и с полетом Золотого петушка в концовке «Сказки о золотом петушке». В фабульную ткань поэмы, вместе с апокалиптическим «видением» Евгения, входит фантастический мотив.

Германн встречается с графиней Анной Федотовной тоже дважды. Сначала — это беспомощная старуха, у которой герой стремится любой ценой выведать тайну, потом — призрак графини, на определенных условиях обещающий герою чудесный выигрыш. Для поэтики «Пиковой дамы» характерен прием, отличающий повесть от поэмы: каждое из двух свиданий героя со старухой отзывается в дальнейшем действии своеобразным эхом, отбрасывает своего рода тень, и каждый раз это явление застает героя в сознании вины перед графиней. В день похорон Германн явился в церковь, «чтобы испросить <...> прощения» у покойницы. Вот тут-то и «показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» (VIII, 247). Вторично то же видение посетило Германна в момент рокового про-

---

ряющий смерть старухи. Та же антитеза вновь возникает в сознании Германна, когда ему представляется «молодой счастливец», спускавшийся по потайной лестнице в былые времена. Ироническим диссонансом к этой картинке нравов XVIII в. звучат слова: «сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться» (VIII, 245). Дополнительный свет на образ действий Германна, как человека новейшей формации, недворянина по своей социальной психологии, проливает боковая сюжетная линия, едва намеченная в «Пиковой даме». Насколько нам известно, никто до сих пор не обратил внимания, что тайна трех карт заворожила и заставила действовать не одного, а двух слушателей Томского — не только Германна, но и Нарумова. В отличие от других игроков Нарумов сразу принял на веру историю чудесного выигрыша, и первая сцена второй главы изображает Томского, испрашивающего у графини разрешения представить ей Нарумова. Нарумов как бы приступает к осуществлению программы, отброшенной трезвым умом Германна («Представиться ей, подбиться в ее милость» — VIII, 235).

[35] См. об этом: *Измайлов Н. В.* «Медный всадник» А. С. Пушкина. — В кн.: *Пушкин А. С.* Медный всадник. Л., 1978, с. 261, 263—265 (Лит. памятники).

игрыша, когда «ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась» (VIII, 251). И снова герой сознает, что достоин мести старухи. В «Пиковой даме» элемент фантастики разработан шире, мотивирован сложнее, чем в «Медном всаднике», но принципиальное сходство поэтических структур от этого не становится менее очевидным.

Возвращаясь от малого к большому, от наблюдений над сходством элементов построения к вопросу о том, что́ объединяет «петербургские повести» Пушкина — прозаическую и стихотворную — как две вариации жанра повести философской, начнем с их названия. Обе они, и «Пиковая дама», и «Медный всадник», названы не именем фабульного героя, а именем его антагониста и даже не его самого, а его метафорического «заместителя», по смерти антагониста принявшего на себя его функции и в определенный момент решительно вмешивающегося в судьбу героя. Но дело не только в этом: названия повестей полисемантичны и символичны. Слова «Пиковая дама» означают не просто игральную карту, но и старую графиню, и символ судьбы, увлекающей героя к безумию и к гибели. В этой связи стоит напомнить, что азартная игра — традиционный символ и дерзкого испытания судьбы, и игры случая, и силы рока, опровергающего человеческие расчеты.

Столь же многозначно и название поэмы, где Медный всадник — не только Фальконетов монумент. Это и Петр, и историческое дело Петра во всей совокупности его последствий, исторически созидательных и негативных. Как справедливо отметил А. Ф. Лосев, образ Петра обретает в поэме черты мифологизма.[36] Но и графиня, являющаяся Германну в виде призрака, который ставит ему определенные условия, и дважды насмехающаяся над его попытками навязать судьбе свою волю, вырастает в фигуру мифологическую. Подобно Командору «Каменного гостя» или Золотому петушку из пушкинской сказки, и Медный всадник, и Пиковая дама олицетворяют Возмездие, вершат суд над героем.[37]

---

[36] См.: *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 170—172. Здесь эта мысль обоснована спецификой художественного образа, взятого в его соотношении с предметом изображения. Значительно раньше проблема соотношения «Медного всадника» с мифом возникла в ходе культурно-исторических изучений, см.: *Анциферов Н.* Быль и миф Петербурга. Пг., 1924, с. 49—73. Из новейшей литературы вопроса см.: *Назиров Р. Г.* Петербургская легенда и литературная традиция. — В кн.: Традиции и новаторство. Уфа, 1975, вып. III, с. 122—135.

[37] Р. О. Якобсон констатировал единство принципа, по которому образованы названия «Каменного гостя», «Медного всадника» и «Золотого петушка»: все три произведения названы не по имени главных фабульных героев, а по имени оживающих статуй, наделенных чудесной способностью вмешательства в их жизнь. Обратившись далее к образам, мотивам, отдельным положениям трагедии, поэмы и сказки Пушкина, исследователь выявил ряд поэтических «констант», проходящих через них и сближающих их между собой. По мысли Р. О. Якобсона, поэтические произведения Пушкина, разрабатывающие мотив оживающей статуи, противостоят его

Соответственно образам антагонистов «укрупняются» и образы главных героев. При всем несходстве Германна и Евгения в центре обоих произведений — поединок героя с судьбой. Но Евгению противостоит историческая сила, внешняя по отношению к нему, действующая через посредство стихий истории и природы. Здесь, по верному замечанию А. Платонова, налицо трагедия, разыгрывающаяся «между равновеликими силами».[38] Во втором же случае, в «Пиковой даме», сила, уничтожающая Германна, коренится в глубинах его сложной и противоречивой натуры. Бунт Евгения — бунт во имя утверждения личности и ее права на «самостоянье», гуманистического начала как начала, равновеликого культурно-историческому строительству. Иное в «Пиковой даме». Призрак графини тщетно взывает к нравственному чувству Германна, пытаясь пробудить в нем сознание вины перед другими людьми и призывая его искупить эту вину: Германну отказано в человеческой душе, его душа — «душа Мефистофеля». Не случайно после катастрофы Евгений переживает миг просветления, когда от воспоминания о тяжкой своей утрате он возвышается до осмысления трагедии и ее причин, улавливает роковую связь между Петром, городом, гибелью Параши. Германну же не дано подняться над владеющей им неподвижной идеей, осознать сокровенную логику событий, приведших его к краху. При всем своем внутреннем потенциале Германн — натура ущербная, и повесть вершит этический суд над ним. В «Пиковой даме» противоборствующие силы в известном смысле меняются местами: роковая пиковая дама — месть герою, попирающему Человека во имя обретения «фантастического богатства». Поэтому трагедия повести — трагедия *одного*, маленького Наполеона, пытавшегося навязать живой жизни свою волю и не имевшего силы устоять в неравном поединке.

прозе, где этой темы нет (*Jakobson R.* La statue dans la symbolique de Pouchkine. — In: *Jakobson R.* Questions de poétique. Seuil, Paris, 1973, p. 154—160, 175). Основа для такого противопоставления существует, однако, лишь на уровне мотива, взятого изолированно, вне его функций в развитии сюжета. Командор, Медный всадник, Золотой петушок — поэтические символы, за которыми различимы общественно-исторические и нравственные силы, вторгающиеся в судьбы героев и направляющие их к роковой развязке. С такой точки зрения «Пиковая дама» не только обнаруживает несомненную связь с произведениями, связанными мотивом оживающей статуи, но и позволяет проследить сходные и различные способы выражения родственной философско-поэтической идеи в творчестве Пушкина — поэта и прозаика. Очевидна и функциональная близость оживающей карты («Пиковая дама») и оживающей статуи. Иным путем к близкому выводу пришел Ю. М. Лотман (см.: *Лотман Ю. М.* Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. — В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1975, т. VII, с. 135—138). Вопрос о роли символов в художественной системе Пушкина 1830-х гг. имеет длительную историю изучения. В последнее время к нему обратился Г. П. Макогоненко (см.: *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982, с. 143—255).

[38] *Платонов А.* Пушкин — наш товарищ, с. 52.

Таков сложный контрапункт, соединяющий два замысла Пушкина, развивавшиеся параллельно и взаимно обогащавшие друг друга на протяжении их создания. Оба они выражают разные грани философско-исторического мировоззрения поэта, представляя собой два принципиально сходные и вместе с тем глубоко оригинальные жанровые образования. Высшие достижения Пушкина в жанре прозаической повести и поэмы «Пиковая дама» и «Медный всадник» являют пример трансформации традиционных жанровых форм согласно законам пушкинской поэзии мысли.

4

«Пиковая дама» — философская повесть, действие которой развертывается в пушкинской современности. Она впитала в себя социально-исторические и философские размышления Пушкина над русской жизнью XIX в. По своему художественному стилю «Пиковая дама» родственна прежде всего реалистическому повествованию Бальзака, Стендаля, Мериме, а не многочисленным разновидностям жанра литературной сказки, не повестям О. Сомова, А. Погорельского или «Вечерам» Н. В. Гоголя, в которых творчески использованы народно-поэтические (и в том числе сказочные) образы и мотивы.

Думается, тем не менее, что в «Пиковой даме» сказался художественный опыт Пушкина-сказочника. Но отозвался этот опыт не в образной ткани «Пиковой дамы», а в ее архитектонике, в избранном Пушкиным способе развертывания повествования, в характере сцепления основных его конструктивных элементов.

Следует особо подчеркнуть, что речь идет не о генетической связи «Пиковой дамы» с каким-либо определенным сказочным сюжетом, с отдельными образами или элементами поэтики народной волшебной сказки. Почти всякий раз, когда мотивы и образы пушкинской повести обнаруживают несомненную близость к волшебносказочным, можно указать на цепь допушкинских их литературных обработок. Более того, нередки случаи, когда эти обработки сложным путем отзываются в «Пиковой даме». «Пиковая дама» — повесть с глубоким философским, историческим, социальным, психологическим содержанием — целиком принадлежит своей литературной эпохе. Ее действие совершается в исторически конкретном, а не в условно-сказочном времени и пространстве, оно злободневно и предельно приближено к современности. И все же «сказочный» план «Пиковой дамы» реально существует, и сделать его очевидным для сегодняшнего читателя — задача отнюдь не праздная. Произведение, далекое от всякой «фольклорной» окраски, «Пиковая дама» сложно соотнесена с фольклорной традицией в самом типе повествования. Не раскрыв взаимодействие двух содержательно-структурных уровней повести, «сказочного» и литературного, нельзя понять ее своеобразного места в ряду повествовательных опытов Пушкина 1830-х гг. К тому же анализ этого взаимодействия представляет

широкий теоретический интерес с точки зрения проблем исторической поэтики.

Строй волшебносказочного повествования и связанный с ним содержательный комплекс сказки в «Пиковой даме» бесконечно усложняются, но не отменяются. Напротив, они составляют скрытое семантическое ядро повести, необыкновенная краткость и смысловое богатство которой сродни сказке со свойственными ей лаконизмом, мудрой простотой и емкостью мысли.

С начала 1830-х гг. Пушкин параллельно работает в жанре повести и «простонародной сказки». Вскоре после «Повестей Белкина», в 1831 г.,[39] написаны «Сказка о царе Салтане» и «Сказка о попе и о работнике его Балде». Болдинской осенью 1833 г. созданы «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о мертвой царевне», «Медный всадник» и «Пиковая дама». Есть основания присмотреться к повествовательным опытам 1833 г. с точки зрения возможного проникновения элементов одного жанра в другие. В исследовательской литературе уже затрагивался (и как представляется, вполне продуктивно) вопрос об отражении элементов сказочной образности в «Медном всаднике».[40] Закономерно исследовать под этим углом зрения и повествовательную систему «Пиковой дамы».

Усвоение повестью в процессе ее исторического развития поэтики народной сказки — большой и сложный вопрос, который в полном объеме еще не изучен. Сравнительно легко уловить влияние сказочных образов, мотивов и ситуаций на отдельные образцы литературного повествования. Гораздо труднее определить ту структурообразующую роль, которую сказка играла в формировании жанра повести на разных этапах его становления и развития, выяснить причины, которые побуждали повествователей разных исторических эпох обращаться к композиционным приемам сказки. Для правильной постановки вопроса особенно важно иметь в виду, что повесть (как и роман) может не иметь со сказкой никакого внешнего сходства. И тем не менее более тонкая художественная интуиция или более глубокий научный анализ обнаруживают тесное внутреннее родство между основами народного сказочного искусства и позднейшим искусством прозы. Применительно к «Капитанской дочке» Пушкина верные наблюдения на этот счет уже делались М. И. Цветаевой, В. Б. Шкловским, И. П. Смирновым.[41]

---

[39] В споре М. К. Азадовского и Б. В. Томашевского по поводу датировки «Сказки о попе и о работнике его Балде» (см.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, т. 2, с. 317—324) прав был, на наш взгляд, М. К. Азадовский, полагавший, что сказка написана в 1831 г.

[40] См.: *Медриш Д. Н.* Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. Саратов, 1980, с. 146—160.

[41] *Цветаева М. И.* Мой Пушкин. М., 1967, с. 156; *Шкловский В. Б.* 1) Гамбургский счет. Л., 1928, с. 31; 2) Тетива. О несходстве сходного. М., 1970, с. 203—224; *Смирнов И. П.* От сказки к роману. — В кн.: Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1973, т. XXVII, с. 304—320.

На Западе повесть обращается к накопленному сказкой повествовательному опыту уже в пору возникновения жанра, в эпоху Возрождения. Этому способствует ряд жанровых свойств и признаков, общих для сказки и новеллы: прозаическая форма, допускающая изображение обыденной действительности и использование бытового просторечия; «событийность» повествования; случайность фабульных происшествий; частная жизнь как преобладающая сфера изображения действительности; тип героя, приближенного к читателю (а не дистанцированного от него, как в эпосе); сосредоточенность на человеческих, нравственных качествах героя; вымысел как средство художественного отражения и обобщения. По справедливому замечанию исследователя, «многое из того, что столь блестяще разработала новелла, предопределяя в какой-то мере будущее всей литературы, уже давно подготавливалось народной сказкой».[42]

Проникновение сказки в новеллистику Возрождения, возникновение новеллы-сказки связывают с именем венецианского повествователя первой половины XVI в. Дж. Страпаролы.[43] Однако ранние образцы новеллы-сказки встречаются уже на рубеже XIII и XIV вв.

Составленный в это время флорентийским анонимом еще полусредневековый сборник новелл, впоследствии получивший название «Новеллино», в своей пространной редакции (так называемый «Кодекс Панчатикиано») содержит новеллу, которая ведет происхождение от известного сказочного типа «Благодарный мертвец». К сказке в ней восходит и сюжет (погребенный рыцарем мертвец помогает ему завоевать на турнире руку королевской дочери и полцарства в придачу, напоминает герою об уговоре поделить добычу пополам, в награду за исполнение условия дарит ему свою половину), и составляющие его мотивы, и композиционный строй повествования. Перед нами новелла, не вполне отделившаяся от сказки, и самое преобразование сказочной структуры совершается в ней еще наполовину по внутрижанровым законам, определяющим историческое изменение волшебной сказки. Как особый литературный жанр новелла сложилась только под пером Боккаччо. Неудивительно поэтому, что хотя новеллы «Декамерона» впитали множество сказочных мотивов, общих зачастую для сказки, легенды, апокрифа и других устных и письменных жанров Средневековья,[44] строение их типологически несходно со строем волшебной сказки: новый жанр подчеркнуто отделяет себя от этой повествовательной традиции, проти-

---

[42] *Шайкин А. А.* Сказка и новелла. (К постановке вопроса). — Изв. АН КазССР. Сер. обществ., 1973, № 6, с. 55. Ср.: *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. М., 1976, с. 88—89.

[43] См., например: *Касаткин А. А.* Джанфранческо Страпарола из Караваджо и его новеллы. — В кн.: *Страпарола да Караваджо Дж.* Приятные ночи. М., 1978, с. 389, 405 и сл. (Лит. памятники).

[44] *Веселовский А. Н.* Боккаччо, его среда и сверстники. — В кн.: *Веселовский А. Н.* Собр. соч. Пгр., 1915, т. 5, с. 465 и сл.

вопоставляет себя ей. И тем не менее к новелле-сказке возвращается уже ближайший последователь Боккаччо сер Джованни Флорентиец, автор книги новелл «Пекороне», сложившейся к 1378 г. Особенно интересна с этой точки зрения первая новелла четвертого дня «Пекороне», которая приобрела всемирную известность, явившись основным источником комедии Шекспира «Венецианский купец». Сер Джованни органически соединил в ней новеллистическую сказку, построенную по типу волшебной и разрабатывающую сюжет, известный волшебной сказке, с анекдотом. Традиционная волшебносказочная композиция, которая легко прослеживается в новелле, являясь ее повествовательным стержнем, подверглась трансформации и усложнению. Анекдот о венецианском купце, крестном отце героя, выступающем в роли сказочного его «помощника», разработан по тем же общим законам сказочного повествования, что и рассказ о герое — молодом Джанетто. Новелла сохранила и более частные признаки сказочной поэтики: начальную и финальную формулы, прием утроения предсвадебного испытания героя и др.

Как видим, Страпарола не был создателем новеллы-сказки. Скорее, он завершил становление одной из ее модификаций, до предела насытив новеллу яркой и причудливой волшебносказочной образностью.

Характеризуя исторический путь итальянской новеллы эпохи Возрождения от Боккаччо до Страпаролы, Ф. де Санктис писал: «...новелла идет от нового к необычному и от необычного к фантастическому, к сверхъестественному...»[45] Аналогичными тенденциями отмечено развитие жанра повести в эпоху романтизма, когда снова возникают многообразные точки притяжения повести к сказке, к ее образам, мотивам, повествовательному строю. В XIX в., в отличие от эпохи Возрождения, процесс этот опирается не только на закономерности жанрового развития — теперь он укоренен в литературно-эстетическом сознании эпохи с ее подчеркнутым интересом к национальному и народному.

Как уже справедливо отмечалось (и, в частности, исследователями русской литературы), в пушкинскую эпоху «воздействие народной сказки на литературу не ограничивалось непосредственным обращением русских писателей к этому жанру, а охватывало более широкий круг явлений — от прямых стилизаций ‹...› до влияния сказочного стиля на другие жанры: балладу ‹...› исторический роман и повесть...»[46] Пример «Пиковой дамы» показывает, что воздействие это в специфической, трансформированной согласно особенностям и задачам жанра форме можно наблюдать и в повести философской, притом в повести, хотя и освоившей творчески завоевания романтизма, но прокладывающей

---

[45] *Санктис Ф. де.* История итальянской литературы. М., 1963, т. 1, с. 522.

[46] *Иезуитова Р. В.* Литература второй половины 1820-х—1830-х годов и фольклор. — В кн.: Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976, с. 140.

новые пути изображения «жизни действительной». Влияние сказки здесь коснулось уже не стиля, выразилось не во внедрении в ткань рассказа «готовых» сказочных образов или повествовательных клише, но в ассимиляции повестью (при общей верности ее законам не сказочного, но новеллистического жанра) композиционной структуры волшебной сказки. Известный аналог этому являет завязка «Шагреневой кожи» (1831) Бальзака. Таинственный старик-антиквар выступает здесь как своеобразный заместитель сказочного «дарителя». После традиционного «выспрашивания» он наделяет выдержавшего «испытание» Рафаэля «волшебным средством» — шагреневой кожей. Сметая все препятствия с пути героя, талисман этот становится в романе символом жизни современного, снедаемого страстями человека, в котором безмерность желаний и возможностей оборачивается страхом перед живой жизнью, увлекая его к безвременной гибели. Читатель знакомится с героем в момент, когда тот стоит на пороге самоубийства, предпочитая смерть прозябанию в безысходной, унизительной бедности. В ходе действия он становится обладателем огромного состояния, а к концу романа женится на любимой женщине, получая в придачу новое богатство. Но Рафаэль не в силах воспользоваться этими высшими сказочными ценностями: его жизненные силы истощены.

Несомненное типологическое сходство, которое обнаруживают «Шагреневая кожа» и «Пиковая дама» — два выдающихся образца философского повествования, вновь возвращает нас к причинам, обусловившим продуктивность волшебносказочной повествовательной системы для повести и романа 1830-х гг. Полное и всестороннее выяснение их может быть осуществлено лишь как итог ряда конкретных частных исследований. Здесь мы попытаемся наметить лишь некоторые аспекты, существенные для понимания той модификации философской повести, которую создал Пушкин в «Пиковой даме».

5

В какой степени повествовательная проза Пушкина усвоила традиции народного волшебносказочного повествования, каковы пути и закономерности тех изменений, которые претерпевает композиция волшебной сказки, оказавшись основой построения повести? Чтобы решить эти проблемы, надо уяснить, насколько полно был уловлен и творчески воспринят Пушкиным повествовательный механизм народной сказки.

В фольклорной традиции волшебный сюжет живет, передаваясь из уст в уста, от одного сказочника к другому. Уже в записях XIX в. легко отличить сказку обогащенную, расцвеченную искусным сказителем, от сказки, просто воспроизведенной или, более того, испорченной рассказчиком неискусным. Связь Пушкина-сказочника с народной традицией прослежена по преимуществу по линии сюжетов, тем и мотивов, которые он разра-

батывал. Нас интересует другое: насколько точно повествовательная структура пушкинских сказок соответствует законам построения народной волшебной сказки.[47] Осознает ли Пушкин эти законы или следует им интуитивно, как веками следовал им народный сказочник, — не имеет для нас решающего значения.

В познании и творческом освоении сказки Пушкин прошел два ясно различимых этапа. Первый из них означен поэмой-сказкой «Руслан и Людмила».

Как ни тесна генетическая связь «Руслана и Людмилы» с народной сказкой, не ею определяется жанровая специфика поэмы. «Руслан и Людмила» иначе, чем сказка, сопряжена с историей и с современностью, эпическому движению сопутствует в поэме мощный лирический поток. Композиция волшебной сказки обнаружила под пером Пушкина возможности скрепить и вынести на себе повествование нового времени, но под напором элементов иных жанровых структур содержание сказки стало лишь одной из граней несравненно более широкого содержательного смысла поэмы, да и облик самой сказки подвергся существенной трансформации. Совершенно иной характер носят «простонародные сказки» Пушкина начала 1830-х гг.

С конца 1820-х гг. и стихотворный, и прозаический эпос Пушкина отмечены непрерывной сменой повествовательных форм. При этом поэт настойчиво обращается к фабульным ситуациям, мотивам, сюжетным комплексам, имеющим за собой более или менее длительную литературную традицию, обнаружившим (и в ходе литературного развития усовершенствовавшим) свою возможность улавливать и отражать отдельные стороны и явления действительности. Пушкин использует исторически сложившуюся способность старых форм наполняться новым содержанием, ощущает границы их «отражающих» возможностей, обновляет и расширяет эти возможности за счет сочетания элементов разных повествовательных систем. Характер его творческих экспериментов выдает стремление найти форму, позволяющую органически слить изображение обыденных явлений «жизни действительной» с проникновением в их сущность. Напрашивается предположение, что устойчивый интерес Пушкина к жанру народной волшебной сказки не случайно совпал по времени с полосой этих исканий и что поэт осознавал специфические возможности волшебносказочного повествования как формы отражения действительности.

«Простонародные сказки» Пушкина, являясь разновидностью сказки литературной, существенно отличаются от большинства образцов этого жанра. Литературная сказка, как правило, подчиняет народносказочные повествовательные приемы целям, которых не знает фольклорная традиция. Отдельные образы и мотивы народной сказки она изымает из системы, в которой они

---

[47] Подробнее см.: *Петрунина Н. Н.* Пушкин и традиция волшебносказочного повествования. (К поэтике «Пиковой дамы»). — Рус. литература, 1980, № 3, с. 34—42.

возникли, включает в иную, более сложную жанровую структуру, где эти образы и мотивы вступают в новые, не свойственные им в устном обиходе связи, меняют свой облик и свое назначение, обретают семантический подтекст, философско-иносказательное содержание. Повествовательные элементы, наделенные в народной сказке самостоятельной смысловой и поэтической ценностью, литературная сказка использует как средство, позволяющее воплотить мысли и идеи, которые не находят выражения в течении реальных фабульных событий. Иное в сказках Пушкина. Они выдают живой интерес их создателя к жанру фольклорной сказки как таковому. Сказки Пушкина тоже характеризуются «слиянием черт литературного и фольклорного стилей»,[48] но синтез этот Пушкин-сказочник осуществляет на основе сказки народной, стремясь воспроизвести ее собственный смысл, ее исконный поэтический строй.[49] Пушкин может развить или, наоборот, сгладить, редуцировать тот или иной сказочный мотив, но он всегда основывается на возможностях, заложенных в народных версиях сюжета.

В отличие от «Руслана и Людмилы» Пушкин разрабатывает в сказках 1830-х годов (независимо от того, восходят они к фольклорным или к литературным источникам) определенные, широко распространенные сказочные сюжеты. Под влиянием общих процессов литературно-эстетического развития сказка обнаружила свою самостоятельную ценность. Пушкин обращается к фольклорному сказочному эпосу не в процессе работы над произведениями иной, сложнейшей жанровой структуры, не в поисках средств для выражения круга идей и представлений, не свойственных среде, в которой сложилась и бытовала народная сказка. Первый русский поэт пишет одну за другой именно «русские сказки», тонко воспроизводя в них особенности народно-поэтического мышления, строй и смысл, присущие народным вариантам сюжета.

Принцип, определяющий обращение Пушкина-сказочника с источником, характерен для его творческой практики вообще. Поэт четко воспроизводит основной повествовательный стержень народной сказки, освобождая его от факультативных мотивов, очищая от заносных литературно-повествовательных элементов. Он сжимает одни звенья рассказа, вводит и разворачивает другие, благодаря чему целое обретает стройную симметрию и завершенность. При этом основные структурообразующие признаки народной сказки сохраняются и воспроизводятся во всей полноте.

---

[48] *Шнеерсон М. А.* Фольклорный стиль в сказках Пушкина. — Учен. зап. Ленингр. ун-та. Сер. филол. наук, 1939, вып. 3, с. 185.

[49] Исключение составляет последняя пушкинская сказка — «Сказка о золотом петушке», отразившая новый этап исканий Пушкина-сказочника. В ее структуре организующая роль принадлежит повествованию литературному, которому подчинены элементы фольклорного происхождения (как восходящие через литературную обработку В. Ирвинга к народной легенде, так и привнесенные Пушкиным из волшебносказочной традиции).

6

Обращаясь к «Пиковой даме», мы переходим к принципиально иному, по сравнению с двумя охарактеризованными выше, этапу творческого приобщения Пушкина к волшебносказочной стихии. Новые, не вполне еще определившиеся и осмысленные непосредственными наблюдателями процессы исполненной противоречий и загадок современной исторической жизни «Пиковая дама» изображает как сложное переплетение реальности и фантастики, обыденного и исключительного, улавливает через отражение их в судьбе личности, осмелившейся бросить вызов обстоятельствам. Подобное сочетание реального и фантастического характерно не только для повести Пушкина, но и для многих других произведений русской и мировой литературы 20—30-х гг. XIX в. Но самый способ этого сочетания мог быть различным, мог определяться ориентацией на типологически и стадиально несходные образцы и традиции (от фольклора и античной трагедии до готического романа и литературной сказки). Наряду с традициями литературными, Пушкин, как мы постараемся показать, использовал в «Пиковой даме» первичную и в то же время классическую модель органического слияния реальности и фантастики — традицию волшебносказочного повествования.

Несмотря на новеллистический характер «Пиковой дамы», ее персонажи по *характеру своих действий* сопоставимы со сказочными. Графиня Анна Федотовна — демоническая старуха-хранительница тайны — выступает как невольный, вынужденный «даритель», наделяющий героя чудесным знанием; Чекалинский — как его «антагонист»; Лизавета Ивановна объединяет в себе черты «помощника» и сказочной «царевны». И как герои повести, в которых оживают культурно-психологические типы русской «жизни действительной», оказываются сопоставимы с персонажами народной сказки, так и сложная композиция повести XIX в., в которой вмещается целый мир характеристик, описаний, субъективных планов изображения и других литературно-повествовательных элементов, обнаруживает в своей глубинной основе композиционную схему волшебной сказки.

Уже П. В. Нащокин справедливо заметил, что рассказ С. Г. Голицына о «трех картах, назначенных ‹. . .› в Париже Сен-Жерменем» его бабушке, княгине Н. П. Голицыной, хотя и составил основу пушкинского замысла, содержал в себе лишь завязку «Пиковой дамы». «Дальнейшее развитие повести все вымышлено»,[50] — говорил Нащокин П. И. Бартеневу. Каковы же законы, по которым осуществляется это развитие? Исходя из выдвинутой выше рабочей гипотезы сопоставим действия героев «Пиковой дамы» с действиями персонажей волшебной сказки. На первый взгляд, подобное сопоставление может показаться па-

[50] Рассказы о Пушкине, записанные П. И. Бартеневым. М., 1925, с. 46—47.

радоксальным, да оно и не претендует на то, чтобы охватить повесть Пушкина во всей полноте ее содержательных и композиционно-стилистических компонентов. И тем не менее, как мы увидим, сопоставление это позволяет взглянуть на этическую концепцию «Пиковой дамы» и на ее поэтику с новой, неожиданной стороны.

По законам волшебносказочного повествования строится уже анекдот о трех картах, рассказанный Томским. Действие его развивается, по терминологии В. Я. Проппа,[51] от нанесения ущерба к ликвидации беды. Герцог Орлеанский выиграл у графини в долг «что-то очень много». Желая уплатить долг чести, графиня обращается к мужу, но из-за своего всегдашнего мотовства наталкивается на отказ (рудимент невыдержанного испытания, влекущего за собой неудачу героя). Тогда она прибегает к содействию загадочного графа Сен-Жермена, и тот одаривает ее чудесным средством — тайной трех карт (снабжение волшебным даром). Графиня вновь встречается с герцогом Орлеанским и из нового поединка с ним выходит победительницей. Заметим, что игра в карты — одна из возможных форм сказочного боя[52] и что Пушкину были известны сказки, разрабатывающие этот мотив. Достаточно напомнить записанную поэтом сказку Арины Родионовны о Балде: она слагается из двух известных сюжетов, и Пушкиным использован лишь первый из них (поп и работник), второй же (об исцелении царской дочери) по традиции связан с интересующим нас мотивом (ср.: Афанасьев, № 153).

Не случайно, выслушав анекдот Томского, Германн бросает реплику: «Сказка!»[53] Как видим, это и есть маленькая волшебная сказка. И по ней-то, как по модели, Германн пытается сложить большую сказку своей жизни, но жизнь не хочет укладываться в заданное героем русло.

Неотъемлемая черта волшебносказочной композиции — развитие от осознания причиненного ущерба или «недостачи» к их устранению. Сказочный успех достигается на путях испытаний, ему предшествует преодоление ряда препятствий и сопутствует приобретение дополнительных сказочных ценностей. Так, отправившись за невестой, герой получает полцарства в придачу. При

---

[51] См.: *Пропп В. Я.* Морфология сказки. М., 1969, с. 29—60.

[52] Об отражениях этого мотива в творчестве Пушкина 1820-х гг. см.: *Алексеев М. П.* Незамеченный фольклорный мотив в черновом наброске Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979, т. IX, с. 57—68.

[53] Впрочем, в системе пушкинского словоупотребления слово «сказка» отличается многоплановостью, которая отражает оттенки смыслов, присущие ему в общем обиходе. Оно означает и фольклорную сказку, и авторский рассказ о чрезвычайном происшествии, и молву о нем, служит синонимом складной выдумки, небылицы. Нетрудно заметить, что разные семантические оттенки слова так или иначе связаны с представлением о жанре народной волшебной сказки, но отражают разные ее признаки. Небезынтересно в этой связи и то, что Пушкин широко употреблял слово «сказывать» в значении «рассказывать», а в ряде случаев и слово «сказка» сближается под его пером по смыслу со словом «рассказ».

обращении к «Пиковой даме» бросается в глаза существенная особенность, отличающая действие повести от сказочного, — здесь нет характерного для сказки героя. За редкими исключениями, Германн действует не как главный, положительный, а как «ложный» герой сказки. В соответствии с этим повесть и завершается не обретением сказочного благополучия, а крушением надежд и крахом всей жизни Германна. Перед нами развертывается своего рода сказка, но «сказка с отрицательным знаком». Сказка, где герой не выдерживает испытания, и его ложные действия, противоречащие нормам народносказочной этики, приводят к катастрофе.

«Сказка обычно начинается с некоторой исходной ситуации, — пишет Пропп. — Перечисляются члены семьи, или будущий герой ‹...› просто вводится путем приведения его имени или упоминания его положения».[54] За исходной ситуацией следует первое в линейном ряду сказочных событий — излюбленная сказочниками «отлучка» или смерть родителей героя. Значение «отлучки» в развивающемся действии определяется тем, что в отсутствие старших герой незащищен, предоставлен себе, живет своим умом. Прощаясь с детьми, родители тщетно пытаются предостеречь и наставить их. Так возникают сказочные запреты и их обращенная форма — заветы.

В начале истории Германна без труда отыскиваются повествовательные аналоги и прямые соответствия этих сказочных событий. Ко времени описываемых происшествий отец героя умер. Запретам сказки аналогичны по значению в развивающемся действии жизненное правило Германна не «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» и его девиз «расчет, умеренность и трудолюбие» (VIII, 227, 235). В понимании Пушкина эта жизненная программа, система принципов и поведения — не индивидуальное credo героя, а выражение векового опыта его третьесословных предков, своеобразный завет рода, переданный ему отцом вместе с «маленьким капиталом».

Случайно услышанный Германном игрецкий анекдот «сильно подействовал на его воображение» (VIII, 235), пробудил в душе героя острое сознание того, что для обретения «покоя и независимости» ему недостает богатства. Анекдот о трех картах играет в «Пиковой даме» ту же роль, что и перо жар-птицы в сказке типа «Конек-горбунок». Он влечет за собой решение героя завладеть чудесной тайной, из которого развивается сюжет повести.

Итак, Германну не хватает богатства как средства на пути к «покою и независимости». Он узнал о существовании старухи, обладающей тайной, которая обеспечивает верный выигрыш, чудесное обогащение. Герой утратил спокойствие и после некоторых колебаний решился во что бы то ни стало выведать у графини тайну «чудной ее способности» (VIII, 236). Он начинает

---

[54] *Пропп В. Я.* Морфология сказки, с. 29.

действовать. Такова завязка — содержание первых двух глав «Пиковой дамы».

В отличие от героя сказки, Германн знает и о существовании тайного средства, с помощью которого он может достигнуть цели, и о том, кто владеет этим средством. И все же его колебания, момент, когда желание «попробовать своего счастия» боролось в его душе с трезвой житейской моралью, описаны в формах, впитавших приметы сказочного повествования. Сказочный герой, отправившись на поиски «царевны», должен сначала получить волшебного коня. Им наделяет его «даритель», обычно ненароком встреченный искателем в пути. Во власти мыслей об удивительной тайне» Германн блуждает по Петербургу. *Случайно* оказывается он перед «домом старинной архитектуры» и узнает, что это дом графини Анны Федотовны. На другой день герой «пошел опять бродить по городу, и опять очутился перед домом графини ***. Неведомая сила, казалось, привлекала его к нему» (VIII, 236).

Оказавшись у дома обладательницы чудесной тайны, Германн, прежде чем встретиться с самой графиней, видит ее воспитанницу Лизавету Ивановну, завоевывает благосклонность девушки (выдержанное «испытание») и обретает в ее лице «помощника». Следуя советам воспитанницы («путеводительство»), он проникает в дом и, спрятавшись в комнате старухи, встречается с нею один на один. Германну не удается снискать расположение графини (невыдержанное «испытание»), под влиянием его угроз она умирает, тайна волшебного выигрыша ускользает от героя, но из дома старухи он выбирается незамеченным благодаря помощи той же Лизаветы Ивановны.

Ряд действий Германна, направленных на овладение тайной трех карт, повторяется после смерти графини в ином виде и с иным результатом. Подобно тому как в сказочных текстах герой, чтобы заручиться помощью покойника или получить в дар от него волшебное средство, должен похоронить умершего, почтить его тризною, Германн является на похороны графини, дабы «испросить у ней прощения» (VIII, 246; новое «испытание», на этот раз выдержанное героем). Призрак графини (сюжетный эквивалент «загробного дарителя») сообщает Германну чудесную тайну и условия, на которых эта тайна принесет ему богатство.

Однако мотив загробного дарителя претерпел в «Пиковой даме» существенные изменения. Трансформация затронула как содержательную сторону мотива, так и характер участия его в развитии действия. Покойница-графиня явилась Германну не по собственному побуждению, а по велению сил, которым подвластна она в загробном своем существовании. «Против своей воли» (VIII, 247) одаряет она Германна чудесной тайной. Но умершая вольна при этом простить или покарать героя за все то, что совершил он ради достижения своей цели. Вручая Германну свой дар, она тут же ставит ему условия, на которых он получит ее прощение. Естественный для сказки ход событий на-

рушается перестановкой: вместо того, чтобы «подбиться в ее милость» (VIII, 235) и тем заслужить дар графини, Германн сначала получает от нее тайну трех карт и уже потом, чтобы избежать заслуженной им кары, должен выполнить волю мертвой старухи. Предварительное испытание, которое по нормам волшебносказочного повествования предшествует получению чудесного средства, у Пушкина раздваивается, причем заключительное его звено сближается в последующем развитии действия с испытанием основным, с решающими действиями героя на пути к его цели.

Условий, поставленных призраком, Германн не выполнил. Бой его с «антагонистом» (игра в карты), распадающийся по закону утроения на три встречи за зеленым столом (причем повторение сопровождается нарастанием — третий бой самый страшный), кончается поражением героя.

Источник беспредельных возможностей волшебносказочного героя — точное следование нормам поведения, нравственному кодексу сказки. Встретил старика — поклонись ему, увидел немощного — помоги, беззащитного — не обидь... «Предварительное испытание», непременная принадлежность любой волшебной сказки, и представляет собой череду событий, в которых осуществляется этическая проверка героя. За верность свою традиционным правилам поведения герой награждается волшебным помощником, чудесной способностью, обеспечивающей успех всех его предприятий, включая решающее столкновение с «антагонистом». Раз «начавшись, цепь сказочной помощи обычно уже не прерывается до самого конца сказки».[55]

«Пиковая дама», хотя и в трансформированном виде, сохранила композиционные звенья сказки, связанные с испытаниями, в которых проверяется этика героя. При этом, как уже упоминалось выше, Германн во всех случаях, за исключением двух, когда он совершает обманные действия, последовательно проявляет себя как «антигерой», уподобляется ложному герою сказки. В волшебной сказке герой (героиня), попавший в дом к бабе-яге, нередко пользуется помощью ее дочерей, заведомо поджидающих освободителя, томящихся в подземном царстве. Победив бабу-ягу, такой герой непременно, даже и безо всякой просьбы со стороны своей помощницы, выводит ее наверх, к людям, и женится на ней. Повесть Пушкина усвоила и усилила этот мотив.

Лизавета Ивановна является не простым помощником героя, а самостоятельным персонажем, атрибуты которого не сообщаются, но эпически развертываются в ходе повествования. Она имеет свою жизненную историю, также впитавшую мотивы и образы сказки. Воспитанница старухи живет жизнью падчерицы,

---

[55] *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки. — В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1969, т. IV, с. 129 (Учен. зап. Тартуск. ун-та, вып. 236).

обездоленного существа, которому по нормам волшебносказочного действия предстоит восторжествовать над обстоятельствами, обрести богатство и жениха и, таким образом, возвыситься над обидчиками.

Германн и предстает перед Лизаветой Ивановной в виде потенциального «избавителя».[56] Это первый его обман, когда он лишь по видимости руководствуется нравственным этикетом, предписанным для героя, скрывая истинные свои цели и мотивы своих поступков. Но если сказка позволяет обмануть враждебного «дарителя» или «антагониста», то обман по отношению к существу беспомощному и нуждающемуся в заступнике может быть совершен только ложным героем, которого ждет разоблачение.

Безнравственность поведения Германна по отношению к бедной воспитаннице подчеркнута в повести Пушкина не только тем, что традиционный сказочный мотив расширяется в ней, приобретая значение самостоятельной сюжетной линии. Другая форма усиления связана с функцией обретения волшебной тайны. Герою дано знать, что, лишь женившись на Лизавете Ивановне, он искупит свою вину перед покойницей, заслужит ее прощение. Но сияние «фантастического богатства» так ослепляет Германна, что он не внемлет призраку, взывающему к его нравственному чувству, и, забыв о долге перед бедной девушкой, решает тем свою судьбу.

Гораздо больше свободы оставляет нравственный кодекс сказки герою в его отношениях с «дарителем». Но и здесь Германн переступает черту дозволенного. Герой может получить дар обманом, вступить с обладателем сказочных ценностей в борьбу, даже уничтожить его. Однако просьба поверженного и беспомощного существа о пощаде должна быть уважена. Германн же продолжает грозить немощной, беззащитной старухе и тогда, когда она безмолвно просит пощады, пытаясь рукой заслониться от выстрела, он грозит ей даже после того, как жизнь оставила графиню.

Второй случай, когда Германн по внешности следует нормам нравственного этикета, — похороны графини, куда герой является, чтобы избегнуть мести покойницы. Как в сказке, где ход событий определяют не мотивы, которыми руководствуются персонажи, а явные их действия, благочестивый поступок Германна сразу приносит плоды: умершей «велено» исполнить его просьбу. (Мотивировка явления призрака в повести сложнее и не поддается однозначному толкованию, но это вопрос особый.[57] Здесь

---

[56] См. в «Пиковой даме» о Лизавете Ивановне: «Она <...> глядела кругом себя, — с нетерпением ожидая избавителя» (VIII, 234). Ср. в «Сказке о царе Салтане» обращение царевны-лебеди к Гвидону: «Ты, царевич, мой спаситель, Мой могучий избавитель» (III, 511).

[57] См. об этом: *Сидяков Л. С.* Художественная проза А. С. Пушкина, с. 113 и сл. (здесь же — анализ литературы вопроса).

нам важно указать на один из смыслов сюжетной коллизии, который вскрывается путем сопоставления со сказочным материалом). Германн принимает дар покойницы, но ее попытка пробудить в герое сознание вины перед другими людьми обречена на неудачу: Германну отказано в человеческой душе, его душа — «душа Мефистофеля».

Так шаг за шагом, проводя своего героя по пути сказочных испытаний, вершит Пушкин этический суд над ним.

Герой «Пиковой дамы» — герой современности. Германна невозможно определить однозначно, он сложное порождение сложной жизни, это не столько индивидуальность, сколько воплощение целого комплекса общественно-исторических явлений. Чтобы определить истинные масштабы героя, Пушкин измеряет жизненный потенциал Германна мерой, равно действительной для человека любого социального круга, — и для того, кто живет простой природной жизнью, и для того, кто прикосновен к вершинам культуры и цивилизации. Судьба героя «Пиковой дамы» предопределена мерой его человечности, его способности сочетать упорство в достижении своей жизненной цели с вниманием к нуждам других людей. Но ведь именно это качество ценила в своем герое народная сказка. Именно нравственную, человеческую природу его проверяла она в традиционной системе сказочных испытаний, осуществляющихся во встречах героя со случайными прохожими, с попавшими в беду животными, а то и с неодушевленными предметами, которые обретают в волшебной сказке способность страдать от человеческого невнимания. Мы уже говорили, что «Пиковая дама», вместе с волшебносказочной композицией, усвоила и эту систему проверки нравственности героя.

Решающие события повести разворачиваются в условиях, в известном отношении экспериментальных: возможности героя чудесно возрастают, сопротивление же внешнего мира его усилиям ослабевает. Кажется, что единственное условие, на котором предприятие Германна увенчается полным успехом, — действие тайны трех карт. Волшебное средство до конца являет свое могущество, но... Полагая, что в ситуации повести все определяется действием чудесного средства, мы подсознательно осмысляем ее как ситуацию сказочную. Это герой сказки, обнаружив верность поведения в чреде сказочных испытаний и получив за это волшебного помощника (или сюжетный его эквивалент — волшебную способность), в дальнейшем уже не зависит от собственной силы и умения, все дела его устраиваются волшебством. Германн же, ложный герой по своей природе, несмотря на поступки, подобающие лишь ложному герою сказки, до конца испытывается как герой истинный. Однако несоответствие его нормам сказочного поведения имеет следствием то, что традиционная повествовательная структура подвергается изменениям, которые затрагивают существенные ее звенья.

Германн совершает ошибки, жертвуя интересами других людей, в самом начале своего пути искателя. И тем не менее ему дана возможность исправить положение. Так, в сказке, разыскивая похищенного братца, девочка обижает печку и яблоню, но, когда она, наученная бедой, выполняет их просьбы, печка и яблоня спасают детей от погони, они незлопамятны. Повесть вносит в эту ситуацию существенную поправку: герой и во второй раз получает чудесный дар, не заслужив его. Ущерб, причиненный им, он должен искупить особыми действиями. Этим и обусловлен тот сдвиг в сказочной структуре, о котором мы говорили. Нарушается обязательная для сюжетного развития любой волшебной сказки противоположность предварительного и основного испытаний. Одновременно возрастает роль личных качеств героя, их значение для дальнейшего развития действия. В самом деле, получив помощника в лице Лизаветы Ивановны, а с этим — и возможность встретиться с графиней, Германн после смерти графини теряет не только тайну: он теряет и помощь Лизаветы Ивановны. Тайну покойница сообщает ему. В повести мотивировка этого действия неоднозначна и принадлежит к числу загадок «Пиковой дамы». С одной стороны (и это чисто сказочная мотивировка), Германн заслужил тайное знание своим участием в похоронах старухи. Но ведь, с другой стороны, покойница пришла не сама, ей «велено исполнить <. . .> просьбу» (VIII, 247) Германна. Мы не можем здесь вдаваться в анализ внутренней эволюции мотива, выразившейся в этом «велено» (оно принципиально неизвестно сказке, воспроизводящей древнюю систему представлений о посмертном существовании, и обнаруживается уже в первых полусредневековых новеллах сказочного типа[58] как отражение религиозных понятий эпохи). И все же, на чем могло быть основано это веление сил, которым подвластна графиня в новой своей жизни?

В словах покойницы сопряжены две вещи, дотоле сопряженные лишь в сознании и судьбе Германна: удивительная тайна и Лизавета Ивановна. Конечно, можно думать, что для мертвой графини нет тайн в жизни людей, окружавших ее на земле. Но вспомним, что просьбу Германна слышала еще живая графиня Анна Федотовна. Можно уловить известную связь и между картинами земной жизни «знатной старухи», между экспрессивным, обращенным к ней монологом Германна, с одной стороны, и возникновением темы Лизаветы Ивановны в словах покойницы — с другой.

Монолог Германна неподдельно эмоционален и в то же время до предела литературен (как его первое письмо к Лизавете Ива-

---

[58] См., например, уже упоминавшуюся новеллу о благодарном мертвеце из сборника «Новеллино». Ср. проанализированную И. И. Толстым повесть Цезария Гейстербахского (XIII в.), разрабатывающую сюжет «муж, возвращающийся на свадьбу своей жены» (*Толстой И. И.* Статьи о фольклоре. М.; Л., 1966, с. 59—61 и сл.).

новне, «взятое» из немецкого романа). Он начинает с апелляции к чувствам, облекая ее в формулы сентиментально-романтической литературной традиции, кончает же тем, что предлагает в обмен на тайну высшую ценность, известную писателю-романтику, — надежду на вечное блаженство, предлагает взять на свою душу «ужасный грех» старухи. Из того, что узнает о графине читатель «Пиковой дамы», ничто так не наводит на мысль о требующем искупления грехе, как страдания «бедной воспитанницы», подчеркнутые и возвеличенные, переключенные в регистр высокоэстетический через ассоциацию с горьким опытом Данте.[59] Это не тот романтический грех, соединенный с дьявольским договором, который подозревает на христианской совести графини романтик Германн. Это простое пренебрежение законом человечности, за которое предстоит пострадать ему самому.

Если посмотреть на дело с такой точки зрения, условие графини приобретает дополнительный смысл. Покойница побуждает героя исполнить данное им прежде слово, искупить грех ее перед бедной девушкой, обещая за это простить ему свою смерть. Так в условии графини соединяются судьбы двух существ, интересы которых Германн попрал на пути к цели, — ее самой и ее воспитанницы. Исполняя надежды, возбужденные им в душе Лизаветы Ивановны, герой тем самым должен и вознаградить девушку за муки зависимой жизни в доме «знатной старухи», и уплатить графине обещанную цену за обладание тайной, искупив ее вину перед другим человеком.

Момент явления Германну призрака — кульминация в развитии повести. По законам сказочного действия герой, обладающий волшебным средством, через любые преграды движется к победе. Для Германна тайна трех карт — лишь половина дела. В повести возрастает доля личного участия героя в достижении взыскуемых им ценностей. Ни один сказочный герой, даже герой богатырских возможностей, не выходит на решающий бой с антагонистом без помощника. Германн тоже встречается с Чекалинским, вооруженный знанием тайны. Но груз человеческой вины, тяготеющей на совести героя, вызывает законную кару. Месть графини облекается в форму сказочного оборотничества.

Сказка, начинающаяся с похищения, может в дальнейшем, в силу действия закона «хронологической несовместимости», развиваться двояко: либо она идет за похищенной девушкой (и тогда героиней сказки становится девушка), либо она отправляется с тем, кто пускается на поиски похищенной (героем такой сказки становится искатель). Ибо сказка не может поочередно рассказать о судьбе обоих этих персонажей: «время в сказке всегда последовательно движется в одном направлении и никогда

[59] «Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?» (VIII, 233).

не возвращается назад».[60] «Случаев, когда сказка следит как за искателем, так и за пострадавшим (ср. «Руслан и Людмила»), — писал Пропп, — в нашем материале нет».[61] По типу отклонения от традиционной волшебносказочной структуры близкий аналог поэме «Руслан и Людмила» — пушкинская «Сказка о мертвой царевне».[62] И там, и тут композиция и временны́е отношения фольклорной сказки трансформированы в соответствии с нормами повествования литературного. В отличие от народных вариантов, у Пушкина соединены два рассказа, действие которых совмещено во времени: история преследуемой мачехой царевны, воспроизводящая основные повествовательные звенья фольклорных версий, и история героя-искателя, королевича Елисея, получившая самостоятельное эпическое развитие, образовав «сказку в сказке».[63] На фоне точного следования Пушкина законам построения волшебной сказки это отклонение от норм фольклорного повествования, выражающееся в нарушении характерной для него системы пространственно-временных отношений, приобретает характер устойчивого.

Анализ основного композиционного стержня «Пиковой дамы» показывает, что и в этой повести, как и в первой поэме Пушкина или в «Сказке о мертвой царевне», существенное отклонение от законов строения волшебной сказки состоит в нарушении закона «хронологической несовместимости»: история Лизаветы Ивановны обособляется, превращается в самостоятельную сюжетную линию, как это было в свое время с историями Людмилы и королевича Елисея.

Можно полагать, что это нарушение сказочной нормы, имевшее место в три разных периода пушкинского творчества и в произведениях, принадлежащих к трем разным повествовательным жанрам, не случайно. Уже в первых новеллах эпохи Возрождения оно явилось неизбежным следствием перехода от условно-сказочного к реально-историческому времени и пространству. Другими словами, в развитии повествовательного искусства наступает момент, когда непрерывное усложнение действительности и форм ее осмысления уже не может быть уловлено переменными элементами повествовательной структуры сказки — наименованиями и атрибутами действующих лиц, связками, мотивировками, — и изменения затрагивают самое устойчивое в сказке — ее композицию.

---

[60] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. М., 1979, с. 226.

[61] *Пропп В. Я.* Морфология сказки, с. 38. Ср.: *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность, с. 92—95.

[62] *Лупанова И. П.* Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959, с. 198—201.

[63] Ср.: «...подобно всему живому, сказка производит лишь себе подобных. Если какая-либо клетка сказочного организма становится небольшой сказкой в сказке, она строится ‹...› по тем же законам, что и всякая волшебная сказка» (*Пропп В. Я.* Морфология сказки, с. 71).

В ряду повествовательных опытов Пушкина «Пиковая дама» — качественно новое после «Дубровского» звено на пути к роману в прозе. «В „Пиковой даме“ скрыт крайне сжатый роман, — писал А. В. Чичерин. — И он упирается в свои рамки, они не поддаются, повесть не перерастает в роман. Внутренняя форма „Пиковой дамы“ в духе романа, но во внешней форме роман не осуществлен».[64]

Одна из особенностей художественного организма «Пиковой дамы» состоит в том, что любой ее образ, эпизод, картина легко могли быть развиты, дав начало сюжетному ответвлению, и это отнюдь не нарушило бы единства целого. Продуктивность волшебносказочной повествовательной структуры в пору становления повести и романа в немалой степени и определяется тем, что при исключительной устойчивости основного композиционного стержня сказки сюжет ее, переходя из уст в уста, может свободно обрастать новыми ответвлениями: чудесная способность героя может замениться волшебным предметом или даже самостоятельным образом помощника, а тот в свою очередь облечься такими яркими атрибутами, как образ царевны-лебеди. С примером такого внутрисюжетного преобразования мы встречаемся в «Сказке о царе Салтане». Сказка не только не утрачивает от этого своей цельности, но и выигрывает в точности художественных пропорций. При ближайшем рассмотрении любой, самый простой сказочный сюжет обнаруживает множество «живых почек», способных дать ростки самостоятельного развития, причем традиционная волшебносказочная композиция, как убеждает сопоставление народных вариантов, надежно цементирует и краткую, и пространную версии сказки. На этом свойстве повествовательного строя фольклорной волшебной сказки основана равная его продуктивность для малой и большой литературной повествовательной формы, для повести и романа. «Пиковая дама», соединяющая в себе повесть и «возможность» романа, подтверждает этот вывод.

«Пиковая дама» принадлежит к той разновидности философской повести, которая сложные явления внутренней жизни современного человека, отношения героя со стремительно меняющейся, полной загадок и противоречий действительностью пытается осмыслить и воспроизвести с помощью мотивов фантастических. Для повести Пушкина характерны удивительная простота и естественность, с которой чудесное вплетается в ткань повествования реалистического. И, думается, среди других элементов поэтики «Пиковой дамы», через посредство которых достигается органическое слияние реального и фантастического, вол-

---

[64] *Чичерин А. В.* Идеи и стиль. Изд. 2-е, доп. М., 1968, с. 144. Ср.: *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. Изд. 2-е. М., 1975, с. 77; *Поддубная Р.* О поэтике «Пиковой дамы». — В кн.: O poetyce Aleksandra Puszkina. Poznań, 1975, с. 44—45 и сл.

шебносказочной композиции принадлежит едва ли не определяющая роль.

О реальном в сказке можно говорить лишь с большой осторожностью.[65] И тем не менее поразительна легкость, с которой сказка переходит от возможного к невозможному, от рассказа о «старшем брате», лентяе и трусе, который посылает Ивана вместо себя на отцовскую могилу, к рассказу о том, как могила расступилась, отец вышел из нее и наделил дурня чудесным конем (Афанасьев, № 179).

Классическая волшебная сказка, оперируя художественными мотивами, восходящими к языческим верованиям, никогда не выдает свои чудеса за действительность, но сам мотив хранит в своей повествовательной структуре следы архаической веры в возможность, истинность описываемых происшествий. Не на этом ли основывается та эстетическая и семантическая равноценность, которую обретают в системе сказочного повествования элементы действительности (а без них не обходится никакая сказка) и господствующая в сказке стихия чудесного? Яркие и поэтичные способы появления сказочных персонажей, возвращающихся с того света, рождающихся из деревянной чурки или сунутой в печку репки, сами по себе в сказке никого нисколько не удивляют. Важна магическая сила таких персонажей и те поступки, которые они совершают. Усвоенный «Пиковой дамой» мотив «загробного дарителя» вводится и разрабатывается Пушкиным в полном согласии с этой традицией. Именно к народной сказочной традиции, учитывая отдельные находки, но минуя философическую усложненность литературных ее интерпретаций, восходит самая природа фантастики «Пиковой дамы» и отношения ее с реальностью, превратившие эту повесть, по определению Ф. М. Достоевского, в «верх искусства фантастического».[66]

---

[65] См. об этом: *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность, с. 85—101.

[66] *Достоевский Ф. М.* Письма: В 4-х т. М., 1959, т. IV, с. 178. (Письмо к Ю. Ф. Абаза от 15 июня 1880 г.).



«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»

1

К середине 1830-х гг. пушкинское искусство повествования вступает в новую фазу эволюции. С одной стороны, точность и лаконизм — характерные черты дарования Пушкина — все чаще питаются не одним непосредственным наблюдением жизни, а основываются на разного рода изучениях. В отборе деталей повествования, в формировании сюжета и характеров, наряду с организующей ролью обширной литературной традиции, ощутима поистине исследовательская мысль. С другой стороны, безукоризненный такт действительности уже в «Повестях Белкина» сочетается с такими формами ее отражения, при которых возрастает многозначность сюжетных ситуаций, образов и описаний; простое отражает сложное; в частном угадывается всеобщее; явления природы и человеческой жизни обретают исключительную смысловую насыщенность и символическую выразительность. «В каждом слове бездна пространства», — сказал Гоголь о пушкинском стихе.[1] В этой поэтической формуле схвачена едва ли не самая существенная особенность, присущая поэзии и прозе Пушкина, его лирике и эпосу 1830-х гг. Со всей полнотой охарактеризованная творческая манера явилась в произведениях болдинской осени 1833 гг. Параллельно с созданием «Истории Пугачева» здесь была завершена поэма «Анджело», написаны «Медный всадник» и «Пиковая дама», сказки о золотой рыбке и о мертвой царевне, такие стихи как «Осень».

Мы видели, что в начале 1830-х гг. устойчивый интерес Пушкина к жанру народной волшебной сказки сложно связан с поисками повествовательной формы, позволяющей слить изображение обыденных явлений жизни действительной с проникновением в их сущность — историческую и философскую. Итогом тех же исканий явились две «петербургские» повести Пушкина — стихотворная («Медный всадник») и прозаическая («Пиковая дама»). В каждой из них интересующие нас повествовательные

[1] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14-ти т. М., 1952, т. 8, с. 55.

принципы получили сходное и глубоко своеобразное воплощение, оба произведения оказались важным шагом на пути к «Капитанской дочке».

Во вступлении к «Медному всаднику» и Петр, и картины исторического бытия сотворенного им чуда — северной столицы — соотнесены с мифом. Это подготавливает историческую и философскую символику Медного Всадника, «разъяренной стихии», да и всей фабульной истории, предстающей как «печальный» рассказ об истинном происшествии — одном из многих проявлений великой исторической трагедии. Сходную картину являет «Пиковая дама», в которой и герои с уготованными им судьбами, и город, и игра — не только действующие лица, место и конкретные формы совершающихся в повести событий. За ними угадываются силы истории и законы нравственности: Германн не просто становится жертвой всепоглощающей страсти; он сталкивается с неумолимой логикой истории и предстает перед высшим, нравственным судом.

Параллельно с повествованием, где драматические ситуации до предела заострены, где герои независимо от масштабов своей личности вырастают до размеров символа, где частное происшествие оказывается сгущенным выражением общих законов человеческого бытия, Пушкина с начала 1830-х гг. занимает мысль о повествовании другого типа — многогеройном, вмещающем разнообразные характеры и человеческие судьбы, наблюдаемые в текущей действительности. В оставшихся неосуществленными замыслах этого рода также складываются отдельные грани проблематики и поэтики будущей «Капитанской дочки».

Летом 1831 г., до выхода в свет «Повестей Белкина», Пушкин набросал разветвленные планы и начал было писать «Роман на Кавказских водах».[2] Следуя за Вальтером Скоттом, поэт искал «на водах» общество, в котором слабеет власть привычных для «оседлых» форм жизни условностей, а человеческие характеры и страсти проявляются с откровенной свободой и полнотой.[3]

---

[2] «Судя по планам его и первой главе, это произведение <...> скорее всего, не „роман“, а большая повесть в роде „Пиковой дамы“», — считал С. М. Бонди (см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т. М.; Л., 1931, т. 6. Путеводитель по Пушкину, с. 314).

[3] См. введение В. Скотта к роману «Сент-Ронанские воды» (*Скотт В.* Собр. соч.: В 20-ти т. М.; Л., 1964, т. 16, с. 8—10). Н. В. Измайлов проследил в пушкинских программах ряд существенных параллелей к «Сент-Ронанским водам» (см.: *Измайлов Н. В.* «Роман на Кавказских водах». — В кн.: *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 206—209). Оспоривая его наблюдения, Н. Л. Степанов писал: «Действие пушкинского романа развивается не в авантюрно-романтическом условном плане, а служит раскрытию характеров» (*Степанов Н. Л.* Проза Пушкина. М., 1962. с. 117). Тем самым Степанов не опроверг, а подкрепил выводы Измайлова: по признанию В. Скотта, именно характеры определяли существо творческого задания «Сент-Ронанских вод». Это-то и привлекло к роману внимание Пушкина, а позднее — и Лермонтова. К 1829 г., когда Пушкин вновь оказался на Кавказе, он несомненно знал «Сент-Ронанские воды»: их французский перевод вышел в 1824 г. (См. в этой связи: *Л. М. Аринштейн.*

Если главный женский характер (судя по планам, натура пылкая и неуравновешенная) примыкает к женским типам из незавершенных прозаических произведений конца 1820-х гг., то от мужских персонажей программы берет начало тема, равно характерная для размышлений Пушкина о социально-этическом облике современного дворянина и для его прозаических замыслов и свершений 1830-х гг.

В планах отчетливо проявился прием параллелизма: два героя, поставленные в одну ситуацию, раскрывают противоположность своих человеческих, нравственных качеств. В центре этой системы сопоставлений — «романтический» образ Якубовича. Как справедливо полагал С. М. Бонди, Якубович «до известной степени являлся вариацией таинственного и мрачного Сильвио из „Выстрела"».[4] Наделенный яркой и широкой натурой, он неразборчив в средствах, способен на низкие интриги, опускается до картежного шулерства и дорожного разбоя. Ему противопоставлен брат героини, живущий на водах жизнью повесы и игрока, но сохраняющий при этом нравственную чистоту и благородство.

В связи со «Станционным смотрителем» и темой блудного сына мы уже говорили, что мотив испытания дурным обществом, которое довершает падение одних, развивает и закаляет нравственные устои других, прослеживается уже у Шекспира. В планах «Романа на Кавказских водах» герой, при любых обстоятельствах остающийся верным долгу чести, определен условным наименованием «Пелам», по имени заглавного героя романа Бульвера-Литтона, юноши, который за «искусственной личиной» тщеславной суетности скрывает «горячее и великодушное сердце, благородный и проницательный ум».[5] Другая параллель Якубовичу — «настоящий [любовник]» героини, Гранев. «Соперничество и борьба двух героев ‹...› из-за героини, ее похищение „Якубовичем" и спасение „Граневым" составили завязку другого пушкинского романа — „Капитанской дочки", причем „любовник" или „жених" сохранил даже свою фамилию — „Гранев" обратился в исторически существовавшего Гринева, пройдя, однако, так же как и „Якубович" — Швабрин, в процессе осуществления

Знакомство Пушкина с «сестрой игрока des eaux de Ronan». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982, с. 114—118). Чтение романа заострило внимание поэта на тех сторонах жизни «водяного» общества, которые запечатлелись в создании В. Скотта и были столь же характерны для кавказских, как и для шотландских «вод».

[4] Путеводитель по Пушкину, с. 315. Примечательно, что в первом варианте основного плана «Романа на Кавказских водах» (ПД № 270) использован ряд фабульных ситуаций «Выстрела»: с прибытием «настоящего [любовника] — дамы от него в восторге» (VIII, 1080), а Якубович оттеснен на второй план. Далее следуют: «встреча — изъяснение — поединок — Якуб.‹ович› не дерется — условие — Он скрывается» (VIII, 964—965).

[5] *Бульвер-Литтон.* Пелэм, или Приключения джентльмена. М., 1958, с. 488. О характеристическом смысле, который связывался для Пушкина с именем Пелам, см.: *Измайлов Н. В.* «Роман на Кавказских водах», с. 202—203.

нового замысла сложную эволюцию».[6] К «Капитанской дочке» ведет из планов «Романа на Кавказских водах» и другой мотив: герой, характер и поступки которого окружены романтическим ореолом, не только терпит неудачу в своем сватовстве, но впоследствии низко мстит отвергнувшей его девушке и ее избраннику.

Менее года, как мы скоро увидим, отделяло момент, когда был отложен «Роман на Кавказских водах», от времени зарождения замысла «Капитанской дочки». Тем примечательнее, что именно первый план новой повести не обнаруживает точек соприкосновения с отложенным романом. Однако от плана к плану (и, быть может, по мере того как кавказский роман оказывался в положении оставленного) сюжет и характеры повести о дворянине-пугачевце впитывали все больше черт и ситуаций, известных по программам «Романа на Кавказских водах», пока, наконец, последний ее план, известный под названием «валуевского», не усвоил основного: темы сопоставительного испытания двух разных по жизненному опыту, по культуре и нравственным принципам героев-дворян. Но испытание это совершается теперь не в условиях «дурного общества», а в годину потрясений исторических.

Вероятно, осенью же 1834 г., после того как с созданием «валуевского» плана замысел исторического романа вполне определился, Пушкин вернулся к теме современной. Свидетельством его увлеченной работы остались планы и начало романа, условно называемого «Русский Пелам».

Панорама «домашней» жизни и умственного брожения русского общества, каким Пушкин застал его по выходе из Лицея; Петербург и деревня; калейдоскоп характеров, ориентированных на известных представителей исторической и культурной жизни той поры, — вот что определяет место «Пелама» в ряду повествовательных замыслов Пушкина. Новые программы подхватывают темы и мотивы, затронутые в планах «Романа на Кавказских водах» и будущей «Капитанской дочки». Однако теперь тема падения дворянина, который из светского повесы превращается в мошенника, разбойника и убийцу («Ф. Орлов»), и параллельная ей история «Пелама» (Пелымова), проносящего «доброту и благородство» (VIII, 927) через все превратности «беспутной жизни» (VIII, 973), в своем взаимодействии образуют основу сюжетного движения. Более того, тема человека «неправильной» судьбы, обнаруживающего нравственную стойкость в самых запутанных обстоятельствах, становится в «Русском Пеламе» центральной. В своем развитии она захватывает мотив осуждения героя молвой и законом и конечного оправдания его на основе показаний действительного преступника, а также двух соперников в любви, из которых один «преследует тайно» другого (VIII, 975), а в первом плане — и прямо «чернит его в глазах прави-

[6] *Измайлов Н. В.* «Роман на Кавказских водах», с. 211.

тельства» (VIII, 973). Точки соприкосновения этого замысла с замыслом повести о дворянине-пугачевце очевидны.[7]

От плана к плану возрастает в «Русском Пеламе» удельный вес темы воспитания героя — воспитания в родительском доме, в столичном свете, в перипетиях «беспутной жизни».

Роман из современной жизни Пушкин обдумывал параллельно с историческим повествованием из времен пугачевщины, в своем становлении эти замыслы переплетались и взаимодействовали. Один из результатов этого взаимодействия угадывается в том, что, как показал Н. М. Романов, в ходе разработки планов повествования о русском Пеламе полная превратностей жизнь героя становится частью широкой картины, которая окрашивается красками конкретной исторической эпохи, воскрешает неповторимую атмосферу жизни Петербурга конца 1810-х гг. Мы узнаем известные по биографии Пушкина театральные увлечения, кутежи, дуэли, карточную игру, и все это причудливо перемежается со знаками напряженной умственной жизни общества, с возникновением ранних декабристских организаций («Общество *умных*» — VIII, 974).

Но, быть может, еще важнее другое. В процессе работы Пушкин свободно переносит характеры и группы характеров, ситуации, целые фабульные узлы из планов повествования на современную тему («Роман на Кавказских водах») в планы повести о дворянине-пугачевце. А планы повествования исторического, со стоящими за ними углубленными историческими изучениями, влияют в свою очередь на формы отражения эпохи, современной поэту, заостряют внимание художника на процессах вызревания и нравственной поляризации противоположных сил и тенденций, которые происходили уже в XVIII в. (вспомним «славный 1762 год» из черновиков «Дубровского» — VIII, 755; пугачевщину) и которые меняют свой облик, но не утрачивают силы в дворянском обществе его дней. Со всей очевидностью эта живо сознававшаяся Пушкиным связь между прошлым и настоящим воплотилась в «Капитанской дочке».

2

Мысль исторической повести из времен пугачевского восстания возникла у Пушкина под влиянием общественной ситуации начала 1830-х гг. Бунты в военных поселениях, волнения помещичьих крестьян сделали реальной угрозу новой крестьянской войны. Не случайно в годы, когда Пушкин — художник и историк — размышляет о пугачевщине, молодой Лермонтов обращается к той же эпохе в поисках исторического фона для первого своего опыта в прозе — романа «Вадим».

---

[7] Впервые к этому привлек внимание А. В. Чичерин в книге «Возникновение романа-эпопеи» (М., 1958, с. 106). Новейшую разработку проблемы см.: *Романов Н. М.* Эволюция пушкинского замысла романа о Пелымове. — Рус. литература, 1981, № 4, с. 193, 200.

Сохранилось несколько планов будущего романа, отражающих процесс формирования его фабулы и характеров. Анализ их позволяет раскрыть динамику движения пушкинской мысли, определить ее основные этапы, назвать факторы, участвовавшие в становлении замысла.[8]

Первая стадия в развитии замысла «Капитанской дочки» представлена тремя планами, объединенными фигурой Шванвича, офицера правительственных войск, который, попав в плен к Пугачеву, служил ему «со всеусердием» (IX, 480). В настоящее время можно утверждать, что наиболее ранний из трех планов повести о Шванвиче набросан не позднее августа 1832 г., может быть и ранее.

Напомним текст этого плана:

(на пирах)
«Кулачный бой — Шванвичь — Перфильев —
Перфильев, купец —
Шванвичь за буйство сослан в деревню — встречает Перфильева» (VIII, 930).

Ко времени, когда у Пушкина возник замысел повести, печатные сведения о ее герое, подпоручике Шванвиче, исчерпывались правительственным сообщением от 10 января 1775 г. — сентенцией «О наказании смертною казнию изменника, бунтовщика и самозванца Пугачева и его сообщников. — С присоединением объявления прощаемым преступникам». «Сентенция» эта перепечатана в двадцатом томе «Полного собрания законов Российской империи» — издания, которое поэт получил в подарок от Николая I 17 февраля 1832 г. Чтение «Сентенции», по-видимому, и натолкнуло Пушкина на тему будущей повести о Шванвиче. Во всяком случае, исторические сведения, отразившиеся в плане «Кулачный бой», почти полностью исчерпываются сообщенными в ней фактами.

Действительно, первым среди «главнейших <...> сообщников» Пугачева, «способствующих в его злодеяниях», назван в «Сентенции» «яицкий казак Афанасий Перфильев». О нем сказано, что будучи в Петербурге в то время, как под Оренбургом вспыхнул бунт, Перфильев добровольно вызвался уговорить яицких

---

[8] Следующие разделы настоящей главы, посвященные творческой истории «Капитанской дочки», основаны на положениях, подробно аргументированных в следующих публикациях: *Петрунина Н. Н.* 1) К творческой истории «Капитанской дочки». — Рус. литература, 1970, № 2, с. 79—92; 2) Пушкин — художник и историк в работе над пугачевской темой (1832—1834): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1972, с. 3—8, 14—15; 3) У истоков «Капитанской дочки». — В кн.: *Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М.* Над страницами Пушкина. Л., 1974, с. 73—123, 154—158. В своей работе я опиралась на результаты предшествующего изучения вопроса, которое представлено по преимуществу исследованиями *Ю. Г. Оксмана*: 1) Пушкин в работе над «Историей Пугачева» и повестью «Капитанская дочка». — В кн.: *Оксман Ю. Г.* От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». Саратов, 1959, с. 5—133 (здесь же критически осмыслена литера-

казаков «к покорению законной власти», а приехав к Пугачеву в Берду, стал «главнейшим соучастником зверских дел его» (IX, 187—188). Из четвертого пункта «Сентенции» Пушкин узнал и о ржевском купце Долгополове, который «разными лжесоставленными вымыслами приводил простых и легкомысленных людей в вящшее ослепление» (IX, 190) и таким путем вербовал Пугачеву сторонников, за что и был подвергнут наиболее строгому наказанию из всех пугачевцев, помянутых в этом пункте.

Особое внимание Пушкина должны были привлечь слова «Сентенции» о Шванвиче, которыми открывается восьмой пункт документа: «Подпоручика Михайла Швановича за учиненное им преступление, что он, будучи в толпе злодейской, забыв долг присяги, слепо повиновался самозванцевым приказам, предпочитая гнусную жизнь честной смерти, лишив чинов и дворянства, ошельмовать, преломя над ним шпагу» (IX, 190). Для Пушкина имя Шванвича оказалось единственным известным дворянским именем во всей «Сентенции». Во времена поэта весьма благополучные племянники пугачевца были петербургскими гвардейскими офицерами, а один из них был «в свойстве с Ф. Ф. Вигелем и А. И. Левшиным».[9] В кругу людей, с которыми общался Пушкин, он мог не раз слышать о Шванвичах.

Имя главного действующего лица — Шванвича — объединяет первый из планов «Капитанской дочки» с двумя ближайшими к нему по времени. Долгое время было принято считать, что вслед за планом «Кулачный бой» возник другой, более подробный — единственный датированный самим поэтом:

«Шванвич за буйство сослан в гарнизон. Степная крепость — подступает Пуг.‹ачев› — Шв.‹анвич› предает ему крепость — взятие крепости — Шв.‹анвич› делается сообщником Пуг.‹ачева› — Ведет свое отделение в Нижний — Спасает соседа отца своего. — Чика между тем чуть было не повесил ста‹рого› Шв‹анвича›. — Шв‹анвич› привозит сына в П.‹етер› Б.‹ург›. Орл‹ов› выпрашивает его прощение.

31 янв. 1833» (VIII, 929).

Место ссылки героя — «гарнизон», «степная крепость» — здесь то же, что и в окончательном тексте повести. В первом же плане — это деревня, принадлежащая Шванвичу или его отцу. Между тем среди планов повести о Шванвиче есть еще один, где нет упоминания о «степной крепости» и все действие происходит в деревне. Вот его начало:

«Крестьянск‹ий› бунт — помещик пристань держит, сын его —» (VIII, 929). Прочерк, завершающий эту часть плана, очень характерен для рабочих рукописей Пушкина: так поэт

тура вопроса); 2) Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка». — В кн.: *Пушкин А. С.* Капитанская дочка. М., 1964, с. 149—208 (Лит. памятники). Оксман, однако, иначе интерпретировал материал и делал из него существенно иные выводы.

[9] *Блок Г. П.* Путь в Берду. — Звезда, 1940, № 11, с. 149.

с целью экономии времени обычно обозначал часть текста или словесную формулу, уже вполне определившуюся на предшествующей стадии работы. В данном случае прочерк, по-видимому, означает: «за буйство сослан в деревню». За прочерком последовала заминка в работе. Под начальными строками плана была проведена горизонтальная черта — графическое свидетельство осознанного Пушкиным поворота в разработке сюжета повести. Вдоль черты и прямо на ней расположились рисунки и цифры (74, 1770). Цифры говорят о времени, к которому план «Крестьянский бунт» приурочивает действие повести: в 1774 г., накануне подавления пугачевского восстания, оно вышло за пределы земли Яицкого войска и охватило области Поволжья, перерастая по мере своего распространения в «крестьянские бунты»; к 1770 г. — году решительных событий, подготовивших пугачевщину, должна была, по-видимому, относиться завязка повести. Предположению о том, что события по этому плану совершались в деревне, не противоречит и рисунок — два холма, поросшие деревьями, — и следующая за ним стремительно развертывающаяся часть плана:

«Мятель — кабак — разбойн.<ик> вожатый — Шванвичь ст<арый> — Молод<ой> чел<овек> едет к соседу, бывш<ему> воеводой — Марья Ал. сосватана за плем.<янника> кот<орого> не люб.<ит>. — Молодой Шв<анвич> встречает разб<ойника> вожат<ого> — вступает к Пугачеву. Он предвод<ительствует> шайкой — Является к Марьи Ал. — спасает семейство, и всех

Последняя сцена — Мужики отца его бунтуют, он идет на помощь — Уезжает — Пугачев разбит. Мол<одой> Шв<анвич> взят — Отец едет просить. Орлов. Екатер<ина>. Дидерот — Казнь Пугачева» (VIII, 929).

В этом наброске уже намечена завязка «Капитанской дочки». Пункты: «Мятель — кабак — разбойн.<ик> вожатый» соответствуют второй ее главе. Обозначенная в плане любовная интрига (Шванвич любит девушку, просватанную за другого, и это заставляет его во время бунта «вступить к Пугачеву») напоминает отношения Швабрина и Маши Мироновой, а роль «разбойника-вожатого» в движении сюжета и судьбе Шванвича заставляет вспомнить о «вожатом» и «посаженном отце» Гринева — Пугачеве. Реализацией записи о бунте мужиков в имении старого Шванвича явилась «Пропущенная глава» с ее рассказом о бунте крестьян в деревне Гринева-отца. В решении судьбы героя, как и в «Капитанской дочке», участвует императрица. Однако отличия этого плана от фабулы «Капитанской дочки» не менее важны, чем черты их сходства.

Вот некоторые из них. Вместо степного бурана действие завязывается во время метели (это лишний раз доказывает, что события разворачиваются в поволжской деревне). Молодой Шванвич, не связанный служебными отношениями, показан в сфере частной жизни. Он «едет к соседу, бывшему воеводой». Во власти «воеводы» — молодая девушка (его дочь, воспитанница, родствен-

ница), возлюбленная Шванвича, которую «сосед» просватал за немилого. Случайная встреча с «разбойником-вожатым» дает в распоряжение герою военную силу («шайку»), с помощью которой он спасает Марью Ал., «семейство и всех».

В дальнейшем мы еще вернемся к плану «Крестьянский бунт», главная черта которого — совпадение ряда фабульных звеньев с сюжетными ситуациями начальных глав романа М. Н. Загоскина «Юрий Милославский» (1829). Пока же достаточно подчеркнуть, что дань литературной традиции, скудость улавливаемых в плане «Крестьянский бунт» исторических реалий, а также выбор деревни как места действия указывают на раннее его происхождение.

Что самый поздний из трех планов повести — «Шванвич за буйство сослан в гарнизон», говорит и мотив ссылки героя именно в «гарнизон», органически, а не посредством мелодраматических сцеплений вводящий его в гущу событий; и пункт «спасает соседа отца своего»: в нем можно видеть закрепление сюжетного хода, разработанного в плане «Крестьянский бунт», где, спасая «соседа», молодой Шванвич спасал свою возлюбленную. Только этим можно объяснить, что, заботясь о «соседе», герой не думает о безопасности собственного отца.

Романическая интрига, на которой Пушкин в момент составления плана «Крестьянский бунт» хотел основать действие повести о Шванвиче, имеет точки соприкосновения с фабулой «Дубровского». И здесь герой приезжает из столицы в деревню, правда, не высланный, а вызванный к умирающему отцу. В дальнейшем действие организовано вокруг любви героя к дочери соседа, богатого и знатного, как и «воевода» из плана «Крестьянский бунт». Именно эти черты фабулы «Дубровского» не имеют аналогии в реальной биографии Островского. Возникает предположение, что Пушкин в какой-то мере воспользовался в романе интригой, которую первоначально предназначал для повести о Шванвиче.

Связи между фабулой повести о Шванвиче (как она наметилась в плане «Крестьянский бунт») и «Дубровским» могли носить полуассоциативный характер. Но от этого они не становятся менее существенными, ибо лишний раз показывают, что размышления Пушкина над повестью о Шванвиче не только определили интерес его к судьбе Островского, но и способствовали в какой-то мере быстрому формированию замысла.

Повесть о Шванвиче на определенном этапе подвела Пушкина к «Дубровскому». Опыт же художественной работы над «Дубровским» вернул поэта к повести о пугачевце и вместе с тем заставил его искать новых путей для разработки старого замысла. Первым отражением этих исканий явился третий и последний план повести о Шванвиче — «Шванвич за буйство сослан в гарнизон». Он перенес действие из помещичьей усадьбы в «степную крепость». Были изменены и обстоятельства, при которых герой «вступает к Пугачеву»: если во втором плане присоеди-

ниться к бунтовщикам его побудила любовь, то теперь этот мотив устраняется.

Как явствует из даты последнего плана повести о Шванвиче, замысел ее относится ко времени, когда Пушкин еще не получил доступа к архивным документам по истории пугачевщины. Сюжет повести основывался в первых трех планах на отрывочных сведениях об истории Шванвича при очевидной скудости примет места и времени. Обнаруживают планы и колебания поэта в ответе на вопрос о том, что толкнуло его героя в ряды восставших. В плане «Кулачный бой» — это отношения Шванвича с Перфильевым, завязавшиеся среди «буйства» петербургской жизни и продолженные (может быть, бездумно, по бесшабашности натуры героя) в совершенно иных условиях. Во втором плане героя приводит к пугачевцам любовь. В последнем же Пушкин дает диаметрально противоположное решение: Шванвич сознательно предает крепость Пугачеву. Но романическое решение плана «Крестьянский бунт» было попросту уходом от ответа на вопрос, а сознательный переход «родового» дворянина на сторону Пугачева мог осуществиться, как впоследствии показало изучение источников, лишь в силу особого, исключительного стечения обстоятельств. Чтобы представить себе эти обстоятельства, нужны были сведения о реальном Шванвиче, а ими Пушкин не располагал. Обращение к печатным источникам — русской и иностранной литературе о Пугачеве, которую Пушкин изучал в январе—начале февраля 1833 г., — не разрешив загадок, осложнило прежний замысел. Ранний очерк биографии Пугачева («Между недовольными яицкими казаками» — IX, 435), вышедший в это время из-под пера Пушкина,[10] показывает, что уже в январе—начале февраля внимание поэта приковала к себе фигура «мужицкого царя».

Около 7 февраля поэт обратился к военному министру А. И. Чернышеву с просьбой открыть ему доступ к архивным делам Военного министерства. Почти одновременно Пушкин просил у П. П. Свиньина рукопись «Памятных записок» А. В. Храповицкого. В первом случае он мотивировал свою просьбу работой над историей Суворова, во втором — желанием написать историю царствования Екатерины II (XV, 48). Давно уже установлено, что за «интересом» к истории Суворова скрывались разыскания, которых требовала повесть из эпохи пугачевщины. Они же вызвали и обращение Пушкина к Свиньину: имя

---

[10] Речь идет о черновом наброске, который В. Л. Комарович квалифицировал как «дополнение к первоначальному беловику», т. е. к цензурной рукописи «Истории Пугачева» (IX, 435). Ряд особенностей текста убеждает, однако, что фрагмент возник на существенно иной, более ранней стадии работы, когда сведения Пушкина о биографии Пугачева за период, предшествующий восстанию 1773—1775 гг., были явно недостаточны и исчерпывались печатными источниками (подробнее см. об этом: *Петрунина Н. Н.* «История Пугачева». От замысла к воплощению. — Рус. литература, 1974, № 3, с. 182—183).

А. В. Храповицкого (в 1775 г. — секретаря Сената) значилось под текстом «Сентенции» от 10 января 1775 г., и Пушкин имел основания предполагать, что в его записках содержатся сведения о восстании 1773—1775 гг. (в действительности записки Храповицкого охватывают период с 1782 по 1793 г.).

Знакомство с архивными источниками, характеризующими начальный период восстания, дало новое направление творческой мысли Пушкина-художника. Прежде чем «История Пугачева» оттеснила в его сознании замысел повести из эпохи пугачевщины, поэт еще раз обратился к этому замыслу: вскоре после получения первой партии документов из канцелярии Чернышева (и это подтверждает, что к архивным разысканиям Пушкин приступал с мыслью о повести) возникли два новых плана, где вместо Шванвича героем стал капитан Башарин.

О Башарине, захваченном пугачевцами в плен при взятии Ильинской крепости и по просьбе солдат помилованном Пугачевым, Пушкин впервые узнал из архивных материалов Секретной экспедиции Военной коллегии («Дела о Пугачеве», книга вторая). Эти материалы он получил (в числе прочих) при письме графа А. И. Чернышева от 25 февраля 1833 г.[11] и ознакомился с ними уже к 8 марта (XV, 54).

Напомним текст плана:

«Башарин отцом своим привезен в П.<етер>б.<ург> и записан в гвардию. За шалость сослан в гарнизон. Он <?> отправился <?> из страха отцовского гнева <?> Пощажен Пугач.<евым> при взятии крепости, [произведен им в капитаны и отряжен]с отдельной партией в Синбирск под начальством одного из полковников Пугач.<ева>. Он спасает отца своего, который его не узнает. Является к Михельсону, который принимает его к себе; отличается против Пугач.<ева> — принят опять в гвардию. Является к отцу в Москву — идет с ним к Пугач.<еву> —» (VIII, 928).

Элементы преемственные, связывающие этот план с набросками повести о Шванвиче, сложно переплетаются в нем с принципиально новыми. В центре плана вместо Шванвича стоит фигура Башарина. Чем это объяснить?

В первых двух книгах Военной коллегии, с которых началось знакомство Пушкина с архивными источниками по истории пугачевщины, он ни разу не встретил имени Шванвича. Таким образом, архивный материал не подсказал Пушкину путей для конкретизации прежнего замысла. Тем более заинтересовала Пушкина фигура капитана Башарина, возникшая перед ним из показаний фурьера Тобольской губернской роты И. И. Панова. К ним восходит пространная выписка Пушкина, озаглавленная «Взятие Ильинской крепости» (IX, 698—700); рассказы осталь-

---

[11] Об этом источнике сведений Пушкина о Башарине и о времени, когда он стал доступен поэту, см.: *Черняев Н. И.* «Капитанская дочка» Пушкина. М., 1897, с. 194—197. Предположение Черняева получило документированное подтверждение в кн.: *Овчинников Р. В.* Пушкин в работе над архивными документами («История Пугачева»). Л., 1969, с. 53—54.

ных свидетелей пленения и помилования Башарина были гораздо более лаконичны и ничего не прибавляли к показаниям Панова.[12]

Из реальных событий жизни Башарина два момента должны были особенно привлечь внимание Пушкина. Во-первых, обстоятельства вступления его в ряды пугачевцев — помилование Пугачевым по просьбе солдат. И во-вторых, из многих офицеров, попавших в плен к Пугачеву и по тем или иным причинам им помилованных, Башарин один (по данным первых двух пугачевских книг Военной коллегии) остался, подобно Шванвичу, в рядах повстанцев, не «выбег» из «злодейской толпы». Примечательно, что в пушкинском плане «снята» эта исключительность поведения реального Башарина, и он приведен в ряды Михельсона, усмирителя Пугачева. Множество документов Военной коллегии[13] свидетельствовало о типичности для дворянина и офицера такой линии поведения, и Пушкин решил повести своего героя по характерному для представителей его класса пути.

Так Башарин оказался в центре плана повести о дворянине-пугачевце. Означало ли это, что новый герой полностью вытеснил из воображения Пушкина старого? Думается, что нет. Своеобразие фигуры Шванвича состояло для Пушкина прежде всего в том, что он, по представлению поэта, был дворянином из известной исторической семьи. Из архивных материалов о Башарине Пушкин узнал лишь, что это был скромный армейский капитан. Героя же своего поэт наделил биографией Шванвича предшествующих набросков: по плану Пушкина Башарин не только попал «в гарнизон» из гвардии, но перед тем был привезен отцом из симбирского поместья в столицу и «записан в гвардию», что было возможно лишь для представителя «хорошего» дворянского рода.

Как и в планах повести о Шванвиче, в новом плане фигурируют герой и его отец. Однако в наброске повести о Башарине сюжетная функция этого последнего персонажа изменилась и усилилась. Еще в план «Крестьянский бунт» Пушкин ввел мотив спасения помещика-отца от бунтующих мужиков пугачевцем-сыном. В плане «Шванвич за буйство сослан в гарнизон» изменились обстоятельства, при которых Шванвич-сын вынужден идти на помощь к старику-отцу, но сам названный мотив со-

---

[12] См., например, показания капрала И. Кайгородова, сотника Я. Сутормина, гренадера И. В. Ахлятина (ЦГВИА, ф. 20 (Секретная экспедиция Военной коллегии. Дела о Пугачеве), оп. 47, кн. 2 (1231), л. 374—375, 379—382, 412). В ссылках на архивные документы по истории Пугачева мы пользуемся рукописным сборником: *Овчинников Р. В.* Архивные источники «Истории Пугачева» Пушкина: Сборник архивных документов и текстов Пушкина: В 3-х ч. М., 1968, с. 393, 409, 421 (ПД, ф. 244, оп. 31, № 109).

[13] См., например, показания казачьего капрала Т. Соколова, яицких казаков Б. Шагаева, Ч. Габунова и С. Кубенеева, сотников исецких казаков И. Ф. Белоносова и Я. Сутормина и многих других (*Овчинников Р. В.* Архивные источники, с. 192—196, 332—338, 395—403, 410 и др.).

хранился. Однако, пожалуй, лишь план повести о Башарине помогает уяснить идейную функцию этого мотива. Молодой Башарин представлен здесь юношей, еще не вышедшим из-под отцовской опеки. Отец строг и суров, и молодой человек, за шалость исключенный из гвардии, ощущает «страх отцовского гнева».[14]

Поневоле оказавшись во главе повстанческого отряда, герой лицом к лицу сталкивается с отцом, наделенным в его глазах родительским нравственным авторитетом, — сталкивается в момент, когда старому Башарину грозит гибель от руки пугачевцев — товарищей Башарина-сына. По замыслу Пушкина, эта встреча должна была раскрыть герою глаза на истинный смысл его общественного поведения, вплотную поставить его перед выбором между восставшим народом и своим классом (и ближе — семьей). Ситуация еще более обостряется поведением Башарина-отца: спасенный сыном, он «не узнает» (не хочет узнать) его, нарушившего долг, изменившего присяге.[15] И не случайно в следующем пункте плана Пушкин приводит молодого героя в отряд Михельсона — он сделал свой выбор. Но и «отличиться против Пугачева» теперь ему недостаточно, чтобы очиститься в глазах отца. После поражения Пугачева Башарин «является к отцу в Москву — идет с ним к Пугач.<еву>».

В чем смысл этого последнего пункта, зачем отец и сын Башарины идут к Пугачеву? Не для того ли, чтобы, подобно графу Панину, вырвать у поверженного врага клок из бороды или чтобы просто поглазеть на него, как тысячи московских жителей? Думается, что мысль Пушкина глубже и теснее связана с основной сюжетной линией плана. Башарин-сын, искупивший свое невольное пребывание в рядах Пугачева службой в отряде Михельсона и возвращенный за это в гвардию, осенью 1774 г. приезжает к отцу в Москву. Однако отец, видевший его во главе мятежников, не верит сыну на слово, что его привела в пугачевский лагерь случайность, а не предательство и что служба его Пугачеву была служба поневоле.[16] В поисках окончательного оправдания молодой Башарин и идет с отцом к Пугачеву, который перед казнью должен еще раз спасти его, но теперь уже не от смерти, а от позора и наказания по законам дворянского общества.

В отличие от прежних планов в наброске повести о Башарине Пугачев впервые выступает как действующее лицо. Более

---

[14] Хотя эти слова входят в пункт плана, приписанный Пушкиным на полях, стершийся от времени и трудно читаемый, но именно они читаются наиболее уверенно.

[15] Позднее, в «Пропущенной главе» «Капитанской дочки», Гринев спасал отца уже как офицер правительственных войск. В таком виде этот рудимент прежнего сюжета утратил свой первоначальный этический смысл и композиционную функцию.

[16] К этому мотиву, отторгнутому в ходе дальнейшего развития замыслом исторического романа, Пушкин вернулся в первом из планов «Русского Пелама», где герой, замешанный в дело о разбое, «оправдан самим Ф. Ор<ловым>» (VIII, 973), т. е. действительным преступником.

того, он оказывается вершителем судьбы героя — тема, получившая столь глубокое развитие в «Капитанской дочке».

Основную часть «башаринского» плана Пушкин посвятил центральной проблеме, которая должна была организовать фабулу повести, — поведению героя-дворянина в условиях народного бунта, поиску мотивировок, определяющих поступки Башарина и поворотные моменты его судьбы. Эта часть плана сложилась вне любовной интриги. Последнюю Пушкин наметил в приписке, набросанной непосредственно вслед за цитированным текстом плана, но, судя по почерку, уже в другой раз:

«[Старый коменд‹ант› отправляет свою дочь в ближнюю крепость;]

[Пуг.‹ачев› взяв одну, подступает к другой — Башарин первый на приступе.]

[Требует в награду]» (VIII, 929).

Здесь Пушкин сделал еще один шаг в сторону будущей «Капитанской дочки». В наброске нет ни слова о любви Башарина к дочери «старого коменданта». Но такое истолкование подсказывается и планом «Крестьянский бунт», где Шванвич становился пугачевцем ради спасения любимой девушки, и окончательным текстом «Капитанской дочки» с любовью Гринева к Маше Мироновой.

В дополнении к «башаринскому» плану есть сюжетная деталь, не известная по наброскам повести о Шванвиче: комендант, пытаясь уберечь дочь от опасности, отправляет ее «в ближнюю крепость», где ее настигают пугачевцы. Как и опорные звенья основной части плана (имя Башарина, обстоятельства, при которых попал он к Пугачеву, бегство его из повстанческого отряда к Михельсону), эта деталь сюжета была подсказана Пушкину архивными документами второй книги Военной коллегии. Из «Реестра убитым от самозванца людям», подробный конспект которого сохранился в бумагах поэта (IX, 778—779),[17] он узнал о судьбе коменданта крепости Рассыпной майора Веловского и его жены. Отославший жену в Татищеву крепость, подальше от Пугачева, Веловский был повешен при вступлении повстанцев в Рассыпную. Когда Пугачев взял Татищеву, была повешена и его жена. В том же «Реестре» говорится, что при взятии крепости Нижне-Озерной повешен комендант Харлов и гораздо позднее, в лагере Пугачева под Оренбургом, убита жена Харлова и ее брат. В это время Пушкин мог еще не знать подробностей трагической судьбы Харловой (после казни ее мужа и родителей Пугачев сделал Харлову своей наложницей, но затем вынужден был уступить своим людям, требовавшим ее смерти). Как бы то ни было, молодой Башарин, «первый на приступе» среди пугачевцев, «требует в награду» дочь убитого коменданта, спасая ее от насильственной смерти или поругания.

---

[17] Ср.: *Овчинников Р. В.* Архивные источники, с. 321—324.

Новый вариант любовной интриги в отличие от прежнего позволял органически связать ее с основной темой повести, не превращая вместе с тем в главную пружину развития действия. Пушкин начал было приводить в соответствие с этой вновь изобретенной сюжетной ситуацией основную часть «башаринского» плана: действия Башарина в окрестностях Оренбурга, бок о бок с самим Пугачевым, должны были заменить его поход к Симбирску. Поэт уже зачеркнул в тексте плана слова: «произведен им в капитаны и отряжен», но на этом прервал правку и зачеркнул приведенную приписку. Дело в том, что устранение из плана похода Башарина к Симбирску повлекло бы за собой и исключение эпизода спасения героем своего отца, чрезвычайно важного на этом этапе для общего замысла.

Другая, одновременная попытка конкретизации «башаринского» плана также связана с разработкой фабулы повести, а именно — ее завязки. Вот текст этого второго (и последнего) дополнения к плану повести о Башарине:

«Башарин дорогою во время бурана спасает башкирца (le mutilé <— изувеченный — фр.>). Башкирец спасает его по взятии крепости. — Пугачев щадит его сказав башкирцу — *Ты своею головою отвечаешь за него.* — Башкирец убит — etc.» (VIII, 929).

В этом наброске Пушкин возвратился к завязке, сложившейся еще в плане «Крестьянский бунт», но ввел в нее детали, свидетельствующие о знакомстве с историей и природой края, где разыгрывалось действие повести. Нейтральная «мятель» преобразилась в оренбургский буран, а полуромантический «разбойник-вожатый» в «башкирца» — участника восстания 1741 г., «изувеченного» в ходе суда и следствия, — образ, подсказанный Пушкину чтением «Истории оренбургской» П. И. Рычкова.[18]

Однако роль приведенных дополнений не исчерпывается заключенными в них сюжетными поисками. Как раньше Пушкина интересовали обстоятельства, приведшие его героя в лагерь повстанцев, так теперь он ищет ответа на вопрос, что же удержало Башарина в рядах Пугачева и (хотя бы не надолго) сделало его сподвижником, в то время как большинство офицеров, которым удавалось избежать казни, при первом же случае бежали от Пугачева, чтобы занять свое место среди его противников. В первой, зачеркнутой приписке — герой «первый на приступе» ради спасения комендантской дочки, во второй дело обстоит сложнее. Помиловав Башарина по просьбе башкирца, Пугачев тем не менее относится к нему с недоверием: среди пугачевцев Башарин остается чужаком. Потому-то башкирцу и сказано: «*Ты своею головою отвечаешь за него*», — и Башарин понимает, что это не пустые слова, что бежать он может лишь ценою жизни своего спасителя. Это и удерживает его среди повстанцев, пока смерть башкирца в одном из сражений не развязала ему руки.

[18] О художественной функции этого образа в плане и в самой «Капитанской дочке» см.: *Шкловский В.* Заметки о прозе Пушкина. М., 1937, с. 108—111.

Для «Капитанской дочки», где башкирец стал эпизодическим персонажем и не связан сюжетно с героем, находки этой последней приписки к «башаринскому» плану не прошли, однако, бесследно. Отношения человечности и благодарности, которыми Башарин связан здесь с башкирцем, стали в «Капитанской дочке» основой «странной» дружбы, возникшей в разгар антидворянского бунта между честным дворянином Петрушей Гриневым и Пугачевым — предводителем бунтовщиков.

3

Мы видели, что план повести о Башарине впитал в себя исторические и этнографические сведения о пугачевском бунте и о крае, где он разыгрался. Пушкин обратился к архивным источникам в поисках питательной среды для развивающегося замысла, и его надежды оправдались: сюжет повести обрел реальную основу. Тем более удивительно, что реализация плана была отложена: 17 апреля была начата «История Пугачева», а к 22 мая Пушкин уже завершил первую стадию работы над ней. Почему это произошло, как связан замысел повести из эпохи пугачевщины с исторической монографией Пушкина?

Никакими данными о том, что до марта 1833 г. у Пушкина наряду с планом повести о Шванвиче существовал замысел исторического сочинения о пугачевском восстании, мы не располагаем. Это дало основание Ю. Г. Оксману высказать верную мысль, что идея повести предшествовала идее исторического труда, а «изучение архивных материалов о пугачевщине, доступ к которым Пушкин получил 25 февраля 1833 г., настолько его увлекло, что вместо романа он сразу же принялся за „Историю Пугачева“».[19]

Соглашаясь с этим выводом, позволим себе высказать гипотезу, проясняющую связь между художественным и историческим трудами Пушкина.

Как показывает наблюдение над историческим романом начала XIX в., одним из вопросов, остро встававших перед каждым историческим романистом, был вопрос о том, как соотнести вымышленное повествование с реальной историей.

Уже у Вальтера Скотта встречаются два основных способа введения исторических фактов в художественное повествование. Примером одного из них может служить его первый роман «Уэверли» (1814). Исторический материал вводится здесь постепенно, по мере развертывания романических событий, способствуя их углубленному восприятию читателем. Иначе построен «Роб Рой» (1818). Он открывается обширным историческим введением, в котором на фоне истории Шотландии XVIII в. раз-

---

[19] *Пушкин А. С.* Капитанская дочка. М., 1964, с. 164—165 (Лит. памятники).

вернута биография Роб Роя и история его рода — клана Мак-Грегоров.

Не возникла ли и у Пушкина мысль предпослать будущему роману историческое введение о событиях крестьянской войны 1773—1775 гг., на фоне которой развертывается повествование? И лишь позднее это введение переросло в самостоятельное историческое исследование о пугачевщине, которое по своей проблематике далеко вышло за рамки первоначального замысла.

Выдвигаемая гипотеза основывается по преимуществу на аналогии с другими историческими романами того времени. Но есть и другие (пусть также косвенные) доводы в ее пользу.

В предисловии к «Истории Пугачева» Пушкин представлял ее публике как «часть труда», им «оставленного» (IX, 1). Принято считать, что поэт подразумевал под «оставленным» трудом исторический же труд о пугачевщине, задуманный «в масштабах гораздо бо́льших, чем его удалось осуществить».[20] Между тем это не единственно возможное истолкование. Слово «труд» (в значении результат труда, произведение) Пушкин часто употреблял применительно к созданиям поэтического творчества. Летом 1833 г., когда возникла, по-видимому, первая редакция предисловия к «Истории Пугачева», где впервые появилось интересующее нас выражение, в положении «оставленного» труда находилась повесть о дворянине-пугачевце: после создания плана повести о Башарине Пушкин, насколько мы знаем, не возвращался к этому замыслу, а нескольких месяцев интенсивной работы над «Историей» было вполне достаточно, чтобы поэт ощутил его как «оставленный».[21]

Работа над «Историей Пугачева» надолго отодвинула реализацию художественного замысла. Однако летом 1833 г., в те дни, когда Пушкин ожидал разрешения на поездку «в Оренбург и Казань» (XV, 69—71), он еще раз вернулся к нему. Первая

---

[20] Там же, с. 154. Уже после того как нами была заявлена гипотеза, о которой идет речь (см.: Рус. литература, 1970, № 2, с. 91), Г. П. Макогоненко высказал предположение, что под оставленным трудом Пушкин понимал «Историю Петра», а «История Пугачева» «является частью этого обширного труда» (*Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982, с. 24). Имеющиеся сведения позволяют, однако, утверждать, что «История Петра» со времени обращения к ней Пушкина никогда не была в положении труда оставленного. К тому же дошедший до нас круг источников не дает оснований думать, что в планы Пушкина — историка Петра когда-либо входило создание истории екатерининского царствования.

[21] Составители «Словаря языка Пушкина» (М., 1959, т. III, с. 166) возвели причастие *оставленный* из предисловия к «Истории Пугачева» к глаголу *оставить* в значении бросить, покинуть. Однако, как видно из того же «Словаря», для словоупотребления Пушкина не менее характерно причастие *оставленный*, произведенное от *оставить* в значении «удалиться от кого-нибудь, чего-нибудь». В этом смысле, т. е. на время, повесть о пугачевщине была «оставлена» с тех пор, как Пушкин взялся за «Историю Пугачева». Заметим, что летом 1833 г., когда работа над «Историей» шла полным ходом, Пушкин вряд ли мог в каком-либо отношении характеризовать ее как «труд», им «оставленный».

мысль о поездке по пугачевским местам появилась у поэта еще до начала работы над «Историей Пугачева», когда он обдумывал повесть из эпохи пугачевщины. Не позднее 25 февраля 1833 г. (т. е. до получения из архива Военного министерства первой партии исторических документов) Пушкин писал П. В. Нащокину: «Летом <...> съезжу в Нижний, да может быть в Астрахань» (XV, 51). По дороге от Нижнего до Астрахани Пушкин должен был проехать всю ту часть Поволжья, где, по первоначальному замыслу, происходило действие его повести.

Неудивительно поэтому, что запрос III Отделения о причинах предполагавшейся поездки в Оренбург и Казань и самый ответ Пушкина, в котором поездка мотивирована желанием «дописать в деревне <...> роман, коего бо́льшая часть действия происходит в Оренбурге и Казани» (XV, 70), стимулировали новое обращение поэта к этому «роману». Цитированное письмо к А. Н. Мордвинову написано 30 июля, а «5 августа 1833» помечено введение, хотя и не вошедшее в «Капитанскую дочку», но очень близкое к ней по своей тональности (VIII, 927). Написанное в форме записок деда, обращенных к внуку, оно подготовило тип повествования будущего романа. Примечательно в нем указание на «сходство <...> молодости» деда и внука. Оба они «пылкостию <...> страстей» и заблуждениями причинили огорчение своим родителям. Здесь отразились размышления Пушкина 1830-х гг. о преемственной связи современного ему непокорного и мыслящего дворянства с его независимыми и мятежными предками.

Мысль этого введения и его характер в какой-то мере могли быть подсказаны «Посвящением сочинителя», предпосланным «Запискам о жизни и службе Александра Ильича Бибикова» — одной из настольных книг Пушкина во время работы над «Историей Пугачева». Посвящение обращено к сыну автора (внуку А. И. Бибикова). Вот текст его:

«Сыну моему Василию.

Ты увидишь здесь, кому подражать, по чьим стопам следовать.

Какое щастие находить в том, кого должно любить, образец совершенства и подражать тому, с кем сама природа иметь сходство повелела.

Молодой Плиний к Гениалису в письме XII, том II».[22]

Посвящение это отсылает нас не только к «Письмам» Плиния Младшего, но и указывает на целую литературную традицию, к которой они принадлежат.[23] Характер раннего введения к повести о пугачевце — свидетельство того, что к августу 1833 г.

---

[22] *Бибиков А. А.* Записки о жизни и службе Александра Ильича Бибикова. СПб., 1817, с. 3. Ср.: Письма Плиния Младшего. М., 1982, с. 145 (Лит. памятники).

[23] См.: *Алексеев М. П.* Честерфилд и его письма к сыну. — В кн.: *Честерфилд.* Письма к сыну. Максимы. Характеры. М., 1978, с. 279—280 (Лит. памятники).

замысел Пушкина приобрел черты, сближающие его с традицией литературного поучения, и что Пушкин вполне это сознавал.

У А. А. Бибикова посвящение связывает три поколения: деда — А. И. Бибикова, одного из «замечательнейших лиц Екатерининских времен, столь богатых людьми знаменитыми» (IX, 32) (который смолоду «огорчал»-таки родню своими петербургскими «шалостями»), его сына — сенатора, участника войны 1812 г., и внука — современника Пушкина и декабристов. В пушкинском введении — те же три поколения русских людей, но облик их приобретает историческую многозначность, насыщаясь любимыми идеями поэта. История рода Бибиковых, переосмысленная сквозь призму истории рода Пушкиных, приобретает обобщенно-типический смысл. «Порядочному и добронравному» отцу (ср. о нем черновой вариант: «и слава богу дослужился до сенаторства» (VIII, 927), — штрих, находящий соответствие в реальной биографии А. А. Бибикова, автора «Записок») противопоставлены пылкие и беспокойные дед и сын. Старшего из них обстоятельства вовлекли в сношения со «славным мятежником», младшему судьба уготовила испытание в событиях другой исторической эпохи. Их роднят не только «заблуждения» молодости, но и те «прекрасные качества», которые составляют залог чести рода, — «доброта и благородство». Эти заключительные слова введения подготовляют идею будущей «Капитанской дочки»: «Береги честь смолоду» (VIII, 277) — и в то же время комментируют ее. Хранение родовой чести не в слепом следовании нормам дворянского общежития, не в «порядочности и добронравии», исключающих личную активность, а в верности идеалам «доброты и благородства» «в самых затруднительных обстоятельствах».

Высказывалось предположение, что к осени 1834 г. была написана ранняя, не дошедшая до нас редакция «Капитанской дочки». Мотивировкой для него послужили слова из письма поэта к Н. Н. Пушкиной, отправленного из Болдина около 25 сентября 1834 г.: «И стихи в голову нейдут; и роман не переписываю» (XV, 192—193). Но оснований отождествлять не названный Пушкиным «роман» с «Капитанской дочкой» у нас нет: думается, что речь здесь идет скорее о «Дубровском». Что же касается «Капитанской дочки», осенью 1834 г., скорее всего в начале ноября,[24] возник последний из известных ее планов, с новым героем, Валуевым:

«Валуев приезжает в креп‹ость›.

Муж и жена *Горисов‹ы›*. Оба душа в душу — Маша, их балованная дочь — (барышня Мар‹ья› Горис‹ова›). Он влюбляется тихо и мирно —

Получают известие и Капит.‹ан› советуется с женою. — Казак, привезший письмо, подговаривает крепость — капит‹ан› укрепляется, готовится к обороне [а дочь отсылает —] подступает

---

[24] См. об этом: *Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М.* Над страницами Пушкина, с. 156—157.

(?) Крепость осаждена — приступ отражен — Валуев ранен — в доме ком<енданта> — второй приступ. — Крепость взята — Сцена виселицы — [Швабрин] Валуев взят во стан Пуг.<ачева>. От него отпущен в Оренб.<ург>.

Валуев в Оренб.<урге>. — Совет — Комендант — Губернат<ор> — Тамож<енный> См<отритель> — Прокурор — Получает письмо от М<арьи> Ив<ановны>» (VIII, 930).

«Валуевский» вариант плана охватывает лишь среднюю часть сюжета задуманного произведения, без начала и конца. Отсюда можно сделать вывод, что экспозиция и завязка к концу 1834 г. были ясны Пушкину. Были ли они лишь обдуманы или к этому времени существовали черновые наброски, соответствовавшие по содержанию первым двум главам «Капитанской дочки», мы не знаем и сможем узнать только в случае обнаружения новых данных. И все же любопытно сопоставить «валуевский» план со вторым планом «Дубровского» (VIII, 830). К моменту его составления первые главы «Дубровского» были написаны, и Пушкин начал план словами: «Дубровский. — 1-ая глава, 2-ая», обозначив далее ряд последующих сюжетных звеньев.

Мотивы, впервые появляющиеся в новом плане, — углубленное изображение семьи коменданта и иной поворот в отношениях между Валуевым и Пугачевым. Герой не становится сподвижником Пугачева: взятый в плен, он затем, как и Гринев, отпущен Пугачевым в Оренбург. Это открыло перед Пушкиным возможность взглянуть его глазами на обе борющиеся стороны. Между героем и Пугачевым здесь впервые установлена нравственная человеческая связь, основанная на взаимном уважении и доверии. Тем самым можно констатировать изменение основной интриги: прежде Пушкина интересовал дворянин, присоединившийся к бунтующему народу, теперь же в центре иная коллизия, непосредственно предвосхищающая «Капитанскую дочку», где юный представитель «хорошего» дворянского рода проходит в условиях пугачевщины школу нравственного и общественного воспитания и держит экзамен на человека и дворянина.

Своего героя Пушкин назвал теперь именем не исторического, а живого лица, будущего мужа дочери П. А. Вяземского.[25] Реальному Валуеву было в это время около двадцати лет. Таким образом, новое имя героя можно истолковать как указание на тип человека молодого, еще не вполне сложившегося и в то же время принадлежащего к известной дворянской фамилии.[26]

Оксман полагал, что в «валуевском» плане образ героя «не расщеплен еще, как в окончательной редакции романа, на Швабрина и на Гринева».[27] Это сомнительно. Именно здесь мы впер-

---

[25] *Пушкин А. С.* Капитанская дочка, с. 168.

[26] О роде Валуевых см.: *Петров П. Н.* История родов русского дворянства. СПб., 1886, т. 1, с. 267—268.

[27] *Пушкин А. С.* Капитанская дочка, с. 168.

вые встречаем фамилию Швабрина, причем возникающую (хотя она и зачеркнута Пушкиным) в таком контексте, который совпадает с развитием действия в «Капитанской дочке».[28]

Думается, что и самая фамилия «Швабрин» исключает возможность ее истолкования как варианта имени героя. Фамилию эту обычно производили от «Шванвич», не замечая, что она составная: в ней слились два героя предшествующих планов — Шванвич (Шва-) и Башарин (-брин). Одновременно фамилия «Швабрин» характеристическая — прозводное от «швабра», что, по данным «Толкового словаря» Даля, в костромском и пензенском словоупотреблении означает «дрянной, презренный, низкий человек». Для «валуевского» плана, в котором частные наблюдения историка пугачевщины синтезируются на основе обобщающей философско-исторической мысли, это симптоматично.

«Валуевским» планом, написанным твердой и уверенной рукой автора «Истории Пугачева», завершились поиски сюжетных коллизий и главных характеров будущего романа.

Исследование планов повести о дворянине-пугачевце приводит к одному из кардинальных вопросов творческой истории «Капитанской дочки»: почему дворянин-пугачевец начальных планов на последующей стадии развития замысла уступил место Валуеву, а затем Буланину-Гриневу, который, несмотря на «странные отношения» с Пугачевым, сохраняет верность семейным традициям и долгу дворянина.

Еще в 1930-х гг. предложил свой ответ на этот вопрос Ю. Г. Оксман. «...Пушкин, — писал он, — не мог рисковать гибелью в цензуре своего романа о Пугачеве <...> этот роман приходилось приспособлять к цензурно-полицейским требованиям целым рядом сложнейших литературно-тактических перестроек и ухищрений <...> Дошедшие до нас планы романа особенно ярко <...> демонстрируют процесс постепенного интеллектуального снижения его героя. Вместо Шванвича, выходца из кругов петербургской гвардейской оппозиции, активного союзника Пугачева <...> появляется капитан Башарин <...> Исторические черты дворянина-пугачевца, еще очень четкие в начальных планах повести о поручике Шванвиче, постепенно нейтрализуясь и стушевываясь в линии поведения Башарина, Валуева и Буланина, в окончательной редакции „Капитанской дочки“ раздваиваются в образах Швабрина и Гринева».[29]

---

[28] Пушкин сначала написал: «Швабрин взят во стан Пугачева», подразумевая не героя, а его антагониста. Эта фраза в плане была последней, за ней следовал росчерк-концовка. Но затем Пушкин решил продолжить план и одновременно сделал две поправки в уже написанном. Общий их смысл — в стремлении яснее провести линию главного героя. Пушкин вписал отсутствовавшие ранее слова: «Валуев ранен — в доме ком<ен-данта>», в последнем пункте заменил фамилию «Швабрин» на «Валуев» и продолжил: «От него отпущен в Орен.<бург>».

[29] *Пушкин А. С.* Капитанская дочка, с. 169—171.

Эта гипотеза, не раз вызывавшая законные сомнения,[30] все же и сейчас продолжает оказывать влияние на научную и научно-популярную литературу. Вот почему представляется целесообразным подвергнуть ее развернутому анализу.

Первое, что делает уязвимым цитированное суждение, — чисто исторические его предпосылки. Реальная русская история XVIII в. не знает представителей «петербургской гвардейской оппозиции», которые становились бы «активными союзниками Пугачева». Для союза между образованными представителями дворянства и стихийным движением «черного народа» не было исторической почвы не только в XVIII в., но и в эпоху декабристов. И Пушкину, как современнику последних, это было прекрасно известно.

Далее. Планы не дают оснований считать, что даже на начальной стадии работы Пушкин видел в Шванвиче представителя «гвардейской оппозиции» или преувеличивал его интеллектуальность. Связь с Орловыми, улавливаемая уже в подтексте плана «Кулачный бой», заставляет видеть в «буйстве» Шванвича скорее удальство, унаследованное от отца («разрубившего некогда палашом, в трактирной ссоре, щеку Алексея Орлова» — IX, 374), чем проявление политической оппозиционности. Три плана повести о Шванвиче дают три разных мотивировки его перехода на сторону Пугачева. Но ни разу в качестве такой мотивировки не фигурируют соображения идейного порядка. Не случайно в плане «Крестьянский бунт», очутившись в крайней ситуации, герой делает свой окончательный выбор, принимая сторону помещика-отца против бунтующих крестьян.

Переход от Шванвича к Башарину, а от Башарина — к Валуеву (будущему Буланину—Гриневу) был связан не с сознательным или бессознательным «снижением» образа героя, а с расширением кругозора Пушкина-историка пугачевщины, который постепенно уяснял себе социальный состав участников движения. «Пугачев и его сообщники, — писал поэт в «Замечаниях о бунте», т. е. почти одновременно с появлением «валуевского» плана, — хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но выгоды их были слишком противуположны. (NB. Класс приказных и чиновников был еще малочислен и решительно принадлежал простому народу. То же можно сказать и о выслужившихся из солдат офицерах. Множество из сих последних были в шайках Пугачева. Шванвич один был из хороших дворян)» (IX, 375; ср. IX, 478).

Из двух героев ранних планов один (Башарин, капитан «из татар») может быть отнесен к числу «выслужившихся из солдат офицеров», которые, как понял Пушкин, лишь формально были

[30] См., например: *Александров В.* Пугачев. — Лит. критик, 1937, № 1, с. 36—38; *Лотман Ю. М.* Идейная структура «Капитанской дочки». — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962, с. 19; *Левкович Я. Л.* Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969, т. VI, с. 189—190.

дворянами, а по существу «принадлежали простому народу». Второй (Шванвич) составлял, по мысли Пушкина, загадочное исключение (поэту-историку так и не стало известно, что дворянство Шванвича было весьма недавним, что был он не буен, но «прост и шал», Пугачеву же служил «из страху, боясь смерти, а уйти не посмел».[31] Вот почему героем «валуевского» плана стал «добродный», но юный герой, поведение которого в разгар «русского бунта» определяют не исключительные жизненные обстоятельства или готовые убеждения, а коренные свойства человеческой его природы — «доброта и благородство».[32]

Интересно, что герой юношеского романа М. Ю. Лермонтова «Вадим», написанного почти в одно время с «Капитанской дочкой», — также дворянин и притом — пугачевец. Но образ Вадима создан по законам иной — романтической поэтики. Черты Демона — борца против мирового зла — сочетаются в Вадиме с чертами мстителя-индивидуалиста: отщепенец, отринутый богом и людьми, он мстит разом Палицыну (виновнику бедствий его семьи) и отвергнувшей его природе. Действуя с восставшим народом, он не сливается с ним.

«Можно ли было бы представить себе среди пугачевцев, — заметил еще в 1937 г. В. Александров, — дворянина с перенесенной в XVIII век идеологией декабриста? — Нет. Можно ли было бы представить себе в войсках „Петра Федоровича“ Пугачева человека вроде Радищева? — Нет. Сведения о фактически принимавших участие в пугачевском восстании дворянах достаточно скудны, но, конечно, эти люди — подпоручик Шванвич или обвинявшийся в „неуказном винном курении“ сержант Аристов — не радищевцы, не „идеологи“.

Радищев, декабристы — эти лучшие люди из дворян — „страшно далеки от народа“. Такой идеологии, которая могла бы заполнить эту пропасть, не было, ее нужно было создавать; трактовка образов крестьянского восстания в „Капитанской дочке“ объективно содействовала выработке этой идеологии; но дать реалистический образ дворянина-идеолога, присоединяющегося к пугачевцам, Пушкин не смог, потому что материалов для создания такого образа не было в самой действительности».[33]

4

«Специфической для русской жизни и литературы этих лет, — писал Б. М. Эйхенбаум о романе 1830-х гг., подчеркивая, что он „не мог быть и не был простым продолжением старого нравоописательного, дидактического или авантюрного романа“, — была

---

[31] См.: *Овчинников Р. В.* Над «пугачевскими» страницами Пушкина. 2-е изд., испр. и доп. М., 1985, с. 28.

[32] См.: *Македонов А.* Гуманизм Пушкина. — Лит. критик, 1937, № 1, с. 91—92.

[33] *Александров В.* Пугачев, с. 37—38.

проблема соотношения личной жизни («истории сердца») с жизнью исторической, народной».[34]

В резко отрицательном отношении Пушкина к «Ивану Выжигину» Булгарина (1829) определяющую роль сыграли причины общественного свойства. Но в нем можно уловить и момент неприятия того архаического решения специфических проблем романа как жанра, которое предложил автор «Выжигина».

Булгарин рисует в своем романе пеструю цепь похождений главного персонажа. Выжигин попадает в разные уголки России, сталкивается с представителями разных сословий, с людьми противоположных характеров и убеждений. И при этом он, согласно программной установке автора,[35] ни на минуту не становится самостоятельной личностью, неизменно оставаясь пассивным: не он подчиняет себе обстоятельства, а обстоятельства влекут его за собой. Традиционная схема плутовского романа превратилась вследствие этого в свою противоположность. Реальные общественные силы не становятся у Булгарина предметом анализа. Условные персонификации пороков и добродетелей расставлены в романе подобно фигурам на шахматной доске, численно уравновешивают друг друга и приводятся в движение в нужную автору минуту.

На фоне «Выжигина» становится понятным тот интерес, который вызвал у Пушкина «Юрий Милославский», появившийся в конце 1829 г., менее чем через год после романа Булгарина.

В «Юрии Милославском» Загоскин обратился к одной из критических эпох русской истории. «Внешние враги, внутренние раздоры, смуты бояр, а более всего совершенное безначалие» [36] привели польское войско в Москву, а москвичей — к присяге польскому королевичу. Сама история властно поставила вопрос, от ответа на который зависело будущее страны и народа. Этот-то вопрос и решают по-своему герои романа. Перед читателем проходит вереница людей, по-разному относящихся к событиям, — боярин Кручина-Шалонский, передавшийся полякам, нижегородцы (в том числе Минин), решительно готовящиеся к отпору врагу, казак Кирша, служивший в войске Жолкевского и перешедший раз и навсегда в ряды православного воинства. Если все эти персонажи приходят на страницы романа, уже определив свою жизненную позицию, то главный герой Загоскина совершает выбор на глазах у читателя. Сталкиваясь в ходе событий с разными людьми и обстоятельствами, юноша Милославский должен самоопределиться, разобраться в сложном сплетении исторических сил, выработать свой взгляд на происходящее и найти в нем свое место.

---

[34] *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени». — В кн.: История русского романа. М.; Л., 1962, т. 1, с. 288, 279.

[35] См.: *Вацуро В. Э.* Пушкин и проблемы бытописания. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969, т. VI, с. 152.

[36] *Загоскин М. Н.* Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. М., 1956, с. 11. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

Подобная художественная задача скорее поставлена, чем решена Загоскиным. И все же самая ее постановка была шагом вперед. Осмысление объективной исторической или общественной ситуации и определение своей позиции в ней — один из существенных признаков мыслящего героя русской литературы.

Как мы уже видели, с конца 1820-х гг. Пушкина все чаще привлекает герой, который не дается готовым с первых страниц, а движется, эволюционирует, формируется в процессе своего участия в исторической жизни. Таковы, в отличие от Ибрагима, Дубровский и Гринев. В этой связи приобретает особый смысл интерес Пушкина, критика и художника,[37] к опыту построения русского исторического романа, который был предпринят М. Н. Загоскиным в романе «Юрий Милославский».

«Юрий Милославский» начинается с метели, захватившей в пути двух всадников — молодого боярина Милославского и слугу его Алексея Бурнаша. Только подобранный в поле полузамерзший запорожец Кирша, ищущий счастья на Руси в смутные времена вражеского нашествия и принятый Алексеем за разбойника, помогает им выбраться на дорогу и выехать к постоялому двору. Юрий Милославский едет в поместье большого боярина Кручины-Шалонского, передавшегося полякам и держащего в страхе и повиновении всю округу. Дочь боярина Настасья оказывается таинственной незнакомкой, еще в Москве покорившей сердце Юрия. Она и сама любит его, но просватана за немилого — польского вельможного пана Гонсевского. В сложных перипетиях романического сюжета Юрия Милославского не раз спасает от неминуемой гибели Кирша, ставший из благодарности его «ангелом-хранителем». Есть в романе и такой эпизод: после мнимой смерти Милославского его слуга Алексей встречает Киршу, предводительствующего отрядом казаков из народного ополчения. Кирша является на потайной хутор Кручины-Шалонского, где томится в заключении Юрий Милославский, и спасает его. Этот лесной хутор построен еще отцом Шалонского как «разбойничья пристань» для муромских разбойников, которые платят боярину дань, да и сам боярин Тимофей дает у себя пристанище разным сомнительным людям, руками которых он делает свои темные дела. Такая же «разбойничья пристань» — в доме его нижегородского единомышленника боярина Истомы-Туренина.

Очевидно, что перечисленные сюжетные мотивы «Юрия Милославского» своеобразно отозвались во втором из планов будущей «Капитанской дочки», а некоторые из них в переосмысленном виде сохранились и в окончательном тексте пушкинского романа.

Завязкой и «Юрия Милославского», и «Капитанской дочки» служит встреча героев в степи, во время метели. Обстоятельства

---

[37] Подробнее см.: *Петрунина Н. Н.* Пушкин и Загоскин. — Рус. литература, 1972, № 4, с. 110—120.

встречи определяют характер их дальнейших отношений, которые становятся решающими для судьбы Милославского и Гринева. Совпадает и ряд деталей. Первый же диалог Юрия и его преданного слуги Алексея Бурнаша начинается сетованиями Алексея, который пеняет барину за то, что тот не послушал его советов и пустился в путь при признаках надвигающейся непогоды.

Далее разворачивается картина метели: «. . . вьюга усилилась <. . .> в двух шагах невозможно было различать предметов. Снежная равнина, взрываемая порывистым ветром, походила на бурное море» (с. 13). В момент, когда путники, отчаявшись выбраться на дорогу, прощаются с жизнью, Алексей слышит лай собаки. Идя на лай, они натыкаются на человека, лежащего на снегу. Вопреки советам Алексея, Юрий пытается привести его в чувство и при этом замечает, что они на дороге: «. . . разве ты не видишь, — говорит он Алексею, — что здесь снег укатан и наши лошади не вязнут: ведь это дорога» (с. 15). После долгих стараний Юрию удается оживить «полузамерзшего незнакомца», который выводит их к постоялому двору. Чудом обретенный вожатый оказывается запорожцем, что приводит в ужас Алексея («Запорожский казак и, верно, разбойник!» — с. 18). Впоследствии спасенный Юрием Кирша щедро платит ему за услугу, всегда и во всем спешит князю на выручку и помогает ему соединиться с возлюбленной.

Нетрудно заметить, что вторая глава «Капитанской дочки», носящая заглавие «Вожатый», как бы шита по той же канве, совпадая с Загоскиным не только в общем плане рассказа («Мятель — казак — разбойник-вожатый»), но и в весьма выразительных деталях. Как и в «Юрии Милославском», картине бурана предшествует здесь разговор Гринева с ямщиком, сторону которого принимает Савельич. Оба они, видя признаки надвигающейся метели, советуют барину воротиться, но Гринев упорствует, и путники, застигнутые ненастьем, сбиваются с пути и останавливаются, пережидая буран. Наконец, Петруша завидел в отдалении темный предмет, и, двинувшись в его сторону, кибитка вскоре поравнялась с человеком, стоящим «на твердой полосе». После некоторых колебаний дорожный по запаху дыма определяет, что деревня близко,[38] и кибитка трогается. «Лошади тяжело ступали по глубокому снегу. Кибитка тихо подвигалась, то въезжая на сугроб, то обрушаясь в овраг и переваливаясь то на одну, то на другую сторону. Это похоже было на плавание судна по бурному морю» (VIII, 288).[39]

Следует подчеркнуть, что совпадение общего хода повествования делает особенно явным то новое, что отличает Пушкина

---

[38] И в «Юрии Милославском», и в «Капитанской дочке» направление, указанное вожатым, оспаривают, а тот ссылается в первом случае на чутье своей собаки, во втором — на принесенный ветром запах дыма.

[39] Ср. выше в картине бурана: «Ветер завыл; сделалась мятель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем» (VIII, 287).

от Загоскина. У Пушкина рассказ ведется от лица Гринева. Все конкретно-чувственные детали описания бурана определяются возможностями его восприятия в данный момент и в данной обстановке. Также и эмоциональная окраска повествования определена психологическим состоянием героя, которое четко мотивировано, с одной стороны, предшествовавшими событиями, с другой — надвигающейся опасностью. У Загоскина мы не найдем ничего подобного. Так, ни метель, ни темнота не мешают автору и его героям внимательно, вплоть до деталей его костюма, рассмотреть бесчувственного Киршу, а едва очнувшемуся казаку, оказавшись в седле, сразу запеть родную песню. В описании Загоскина сменяются исторические и этнографические детали — неизбежные аксессуары современной ему исторической прозы. У Пушкина же все мотивировано изнутри: чувственно, психологически, исторически.

Давно и прочно установлено, что в описании степного бурана Пушкин опирался на очерк С. Т. Аксакова «Буран», напечатанный в «Деннице» М. А. Максимовича на 1834 год.[40] К очерку Аксакова восходит ряд деталей воссозданной Пушкиным картины бушующей стихии и поведения людей, застигнутых ею в пути. Роль «Юрия Милославского» иная. Роман Загоскина дал Пушкину мысль воспользоваться метелью как сюжетной мотивировкой встречи героев и «странных отношений», возникающих между дворянином Гриневым и будущим предводителем крестьянской войны. Как и во многих других случаях, мы имеем здесь дело не с одним, а со множеством источников, отражение которых можно уловить в разных гранях пушкинского повествования.

С Юрием Милославским читатель впервые встречается в момент начинающейся метели. Из реплик, которыми герой обменивается с Алексеем Бурнашом, мы узнаем о сословной принадлежности обоих всадников, о политической позиции боярина, о том, куда и зачем он едет. Но это не сокращает дистанции между героем и читателем. Мы видим место Юрия в расстановке исторических сил. Но прошлое, мир повседневной жизни и интересов молодого боярина не привлекают внимания автора. Не то в «Капитанской дочке». Гринев является перед нами в стенах родительского дома с его семейными и политическими традициями, с его нехитрыми будничными занятиями и досугами. Каждый штрих в характеристике Петруши вызывает множество бытовых, исторических, литературных ассоциаций, сообщая скупым строкам его биографии особую объемность. Не менее выразительны первые шаги Гринева, вышедшего из-под родительской опеки. За один день он под руководством Зурина проходит полный курс «службы», обучаясь искусству пить, играть в бильярд и проведя вечер «у Аринушки». Каждый из уроков Зурина — это как бы сжатый до предела эпизод нравственно-са-

---

[40] *Поляков А.* Картина бурана у Пушкина и С. Т. Аксакова. — В кн.: Пушкин в мировой литературе. Л., 1926, с. 287—288.

тирического романа. Только у Пушкина и «падения» Петруши, и следующее за ними отрезвление психологически достоверны и отчетливо мотивированы. Гринев — неоперившийся птенец, который не в силах противостоять искушениям, но в нем заложен этический опыт поколений, позволяющий ему наутро взглянуть на свои поступки со стороны. В состоянии душевного раскаяния и застигает Гринева буран. К этому времени вполне проясняется и характер дядьки Гринева, Савельича, и сложные отношения между молодым барином и его слугой, горячо преданным господам и «барскому дитяти», но обладающим своим здравым смыслом и своей шкалой нравственных ценностей.

Итак, в «Капитанской дочке» буран обрушивается не на абстрактных «барина» и «слугу», а на совершенно конкретных Петрушу и Савельича, к тому же — во вполне определенный момент их жизни: Гринев сознает свою вчерашнюю неправоту, и нравственный перевес на стороне Савельича. И все же молодой человек опять не слушает советов ямщика и слуги, сам попадает в беду и вовлекает в нее других. Однажды определившаяся тональность рассказа (достоверного, осязаемо конкретного, насыщенного живыми приметами страны и быта) распространяется и на описание метели. Не случайно Пушкин обратился к очерку Аксакова: в отличие от Загоскина, ему нужна была не условная «непогода», а настоящий оренбургский буран. В ходе дальнейшего рассказа, однако, и степная буря, и блуждания героев, и фигура вожатого обретают углубленно поэтическую и символическую перспективу. «С поразительным искусством Пушкин переплетает <. . .> снежный буран в степи с тревожными предвестниками грядущей политической бури, что придает всей этой главе характер глубоко символической увертюры к грозным событиям, составляющим содержание последующих глав».[41] У Загоскина сцена метели чисто функциональна: она нужна автору только для того, чтобы дать Юрию возможность спасти Киршу и заручиться в дальнейшем его помощью. У Пушкина же картина бурана органически вплетается в облик края, где разворачивается действие. Поведение каждого из путников строго соответствует обстоятельствам и в то же время обнаруживает скрытые черты их характера, которым суждено развернуться впоследствии. И, наконец, мы вступаем здесь в атмосферу беспокойства и динамики, которая, изменяя свое содержание, переходя из области природы в область человеческой повседневности, а затем смыкаясь с потрясениями историческими, уже не оставляет нас до конца романа. Позади то время, когда Гринев жил жизнью недоросля, подчиняясь чужой воле, освобожденный от необходимости принимать какие бы то ни было решения. Первые его самостоятельные поступки порождены критическим положе-

---

[41] *Пряни́шников Н. Е.* Поэтика «Капитанской дочки» Пушкина. — В кн.: *Пряни́шников Н. Е.* Проза Пушкина и Л. Толстого. Чкалов, 1939, с. 13.

нием, в котором он оказался, и они-то определяют «странные обстоятельства» его последующей судьбы.

Исследователи «Капитанской дочки» не раз указывали на функциональное родство образов Савельича и Калеба Болдерстона — преданного слуги лорда Рэвенсвуда из романа В. Скотта «Ламмермурская невеста». Оно несомненно, как и то, что к Калебу восходит и фигура Алексея Бурнаша из «Юрия Милославского». Подобно Савельичу (и в отличие от Калеба) он всюду следует за барином, разделяя с ним невзгоды кочевой жизни. Этим, однако, и исчерпывается сходство между Алексеем и Савельичем.

Роль Алексея в романе аналогична роли наперсника в классической трагедии. Он посвящен во все гражданские и любовные дела боярина, на равных беседует с ним, дает ему советы. И язык Алексея, и строй его мыслей сближены с речью и строем мыслей Юрия. Лишь временами Загоскин вносит в облик слуги черты комического, подчеркивает свойственные ему трусость, скаредную рачительность о казне господина, расцвечивает его речь пословицами и поговорками.

Не таков Савельич. В нем нет ничего от традиционного наперсника. Образ его объемен. Кровно преданный слуга, он посвоему своеволен, горд и неуступчив. У него собственный строй понятий, он может, подчиняясь господину, поступить вопреки убеждениям, но не меняет их. Как ни ограниченны представления Савельича о долге и чести, в них есть и последовательность, и своя человеческая правда. В трудную минуту он всегда оказывается рядом с Гриневым, органически просто пренебрегая личной опасностью. Гринев для него не только барин, но и взращенное им «дитя». Зато и Петруша строго корит себя за обиды, нанесенные Савельичу, испытывает к нему род сыновней привязанности. Барин и слуга культурно-психологически совершенно несходны, и это лишь подчеркивает особый, специфический характер глубокой патриархальной связи, которая ощущается между ними. Благодаря этому образ Савельича обретает не только бытовую, жанровую характерность, но и историческую масштабность. В нем одна из граней народной России, другие стороны которой воплощены в участниках антидворянского бунта и в первую очередь — в Пугачеве.[42]

На постоялом дворе, к которому выводит боярина Милославского спасенный им Кирша, происходит вторая знаменательная для героя встреча. Среди пестрого общества, загнанного сюда непогодой, выделяется таинственная фигура молчаливого незнакомца. «Лицо его выражало глубокую задумчивость и какое-то грозное спокойствие человека, уверенного в необычайной своей силе» (с. 21). Впоследствии он не раз встретится на пути Юрия и сыграет в истории его самоопределения решающую роль. Этот незнакомец — Минин. Самое крупное из исторических лиц, выведенных в романе, он впервые возникает перед героем как слу-

---

[42] См.: *Македонов А.* Гуманизм Пушкина, с. 95—96.

чайный встречный. Беседа на постоялом дворе вводит читателя в курс исторических событий и одновременно экспонирует разные взгляды на происходящее. Скупые реплики Минина бросают в душу Юрия первое зерно сомнений в правильности избранного им пути, поддержанных и умноженных впоследствии его жизненным опытом. Таким образом, функционально (в своей наиболее общей схеме) отношения Юрия с Киршей и с Мининым составляют известную параллель отношениям Петруши Гринева с его разбойником-вожатым.

Та истина, что образ Пугачева преследовал иные задачи и что он организован по другим историческим и художественным законам, не нуждается в разъяснении. Речь идет лишь о формальном, чисто фабульном сходстве. Тем более очевиден принципиально новый подход Пушкина к традиционным для его времени приемам сюжетосложения.

В. Б. Шкловский справедливо отметил древность и живучесть мотива, который мы встречаем у Пушкина и Загоскина. «Помощный разбойник, — писал исследователь. — Он же в прошлом помощный зверь. Герой оказывает разбойнику услугу, разбойник его потом спасает».[43] Мотив этот сперва (со множеством вариаций) был воплощен в эпосе и в сказке, затем был широко усвоен письменной литературой. Характерен он и для исторического романа Вальтера Скотта и его последователей. Напомним, что образ «помощного разбойника» появился в планах будущей «Капитанской дочки», когда Пушкин еще пытался организовать сюжет, опираясь на литературную традицию и стремясь с помощью творческой интуиции преодолеть ограниченность фактических сведений о пугачевщине. Вначале это просто «разбойник-вожатый» (план «Крестьянский бунт»), затем изувеченный башкирец, спасенный Башариным во время бурана, и наконец в «Капитанской дочке» — сам будущий мужицкий царь, Пугачев.

Движение мотива нетрудно соотнести с работой Пушкина—историка пугачевщины: архивные документы показывали, что восставшие щадили дворян только тогда, когда за них просили солдаты или «черный народ». О том же говорило и предание.

Один из образцов такого предания приведен Пушкиным в восьмой главе «Истории» со слов казанского профессора Фукса. «Некогда, ходя в цепях по городским улицам, Пугачев получал ‹. . .› милостыню» от реформатского пастора. Приведенный по взятии Казани к Пугачеву «бедный пастор ожидал смерти». Но «Пугачев принял его ласково и пожаловал в полковники. Пастор-

[43] *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет. Л., 1928, с. 31. В «Капитанской дочке», как и в «Пиковой даме», помощник с кругом его действий — закономерное звено общей волшебносказочной композиции (см.: *Смирнов И. П.* От сказки к роману. — В кн.: Труды Отдела древнерусской литературы, Л., 1973, т. XXVII, с. 306 и сл.). В «Капитанской дочке», однако, сказочный архетип в большей степени осложнен и трансформирован воздействием иных повествовательных структур, конкретно-исторических и пространственных реалий.

полковник посажен был верхом на башкирскую лошадь. Он сопровождал бегство Пугачева и несколько дней уже спустя отстал от него и возвратился в Казань» (IX, 68).

В конце XIX в. Н. И. Черняев высказал предположение, что предание о пасторе подало Пушкину «мысль ввести в фабулу „Капитанской дочки“ эпизод с заячьим тулупом со всеми столь благодетельными для Гринева последствиями его первой встречи с Пугачевым».[44] С этим нельзя согласиться прежде всего потому, что в планах повести о пугачевце мотив благодарности возник задолго до того, как, путешествуя «по следам Пугачева», Пушкин услышал о пасторе. Скорее мы имеем здесь дело с одним из фактов, вызвавших к жизни народное предание о великодушии Пугачева, предание, которое было широко распространено во множестве вариантов. Реальные события оно обобщало и разрабатывало на основе традиционного сказочного канона. Небезынтересен в этой связи рассказ Н. И. Страхова «Благодарность» (1810), принадлежащий к первым литературным отражениям пугачевщины. По сути дела и это — анекдот, запись устного предания. Мы не знаем, был ли он известен Пушкину, но в любом случае Страхов закрепил устную традицию, которая была жива еще и в 1830-е гг. Вот полный текст рассказа: «Петр Яковлевич К... приехал в Пензенские свои деревни во время возмущений, произведенных *Пугачевым*. В один день все крестьяне вошли к нему и объявили, что должны вести его к *батюшке*. Они остригли его в кружок, обмыли, надели крестьянскую рубаху и платье, потом, велев священнику приобщить его святых таинств, посадили в телегу и везли верст около ста. Беспорядочный лагерь при дремучем лесе, крик и стон мучимых жертв повергли его в отчаяние. Вскоре прискакала толпа казаков. Начальник их, пристально в него всматриваясь, наконец вскричал: „*Ба! Петр Яковлевич, да ты как здесь очутился?*“ Не дождавшись ответа, он дал шпоры и во всю прыть поскакал в лагерь. Господин К... вспомнил, что это был слуга его соседа, которого он часто избавлял от побой и сечения за пьянство. Вскоре он возвратился, и, обняв его, сказал: „Благодарю бога, твоя жизнь дарована мне, а я тебя ею дарую за твои ко мне добродетели. Прощай и помни меня. Вот тебе краюха хлеба и жестяной билет, с которым тебя никто наши тронуть не смеют. Ступай! Держись правой стороны, где находится с войсками ваш граф Панин“».[45]

---

[44] *Черняев Н. И.* «Капитанская дочка» Пушкина, с. 68. Еще более категорично суждение М. Л. Гофмана, который считал, что анекдот о пасторе «лег в основание» «Капитанской дочки», и отождествил его с анекдотом, упомянутым в наброске предисловия к роману (*Гофман М.* «Капитанская дочка». — В кн.: Пушкин: Соч. СПб., 1910, т. IV, с. 362 (Б-ка великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова). В наше время эту точку зрения поддержала Я. Л. Левкович, признавшая пастора, наряду со Шванвичем и Башариным, одним из прототипов Гринева (*Левкович Я. Л.* Принципы документального повествования..., с. 190).

[45] Мои петербургские сумерки. Соч. Ник. Страхова. СПб., 1810, ч. 1, с. 86—87.

О рассказе Страхова как произведении демократической литературы, содержащем «точные и нигде в других местах не находимые сведения» о пугачевщине, упомянул после долгих лет забвения В. Б. Шкловский.[46] Вскоре после этого историк пугачевщины В. В. Мавродин писал: «Сюжет рассказа „Благодарность“ в какой-то мере перекликается с „Капитанской дочкой“ Пушкина (благодарность Пугачева, не забывшего о помощи, оказанной ему Гриневым), но вряд ли можно говорить о каком-либо заимствовании Пушкиным у Страхова».[47] Степень фабульного сходства, уловленная здесь Мавродиным, действительно ни о чем не говорит ввиду множества фольклорных и литературных аналогий. Есть, однако, у Страхова деталь, заслуживающая более пристального внимания: пугачевец не только из благодарности сохраняет барину жизнь; он отпускает его на свободу, прямо указав путь в лагерь своих противников и дав ему на дорогу «краюху хлеба и жестяной билет» — своеобразную охранную грамоту, действующую среди повстанцев. Это тем более любопытно, что архивные материалы представляли два варианта судьбы помилованного дворянина: он либо при первой возможности бежал к своим, либо (как было с Шванвичем и Башариным) сражался на стороне восставших. Анекдот, записанный Страховым, рисует еще один возможный выход из ситуации. «Казнить так казнить, миловать так миловать. Ступай себе на все четыре стороны и делай, что хочешь» (VIII, 333), — решил при подобных обстоятельствах пушкинский Пугачев. В «Капитанской дочке» мотив полного (без оговорок и условий) помилования повторяется дважды. Сперва Пугачев с приведенным присловием отпускает Гринева в Оренбург, да еще жалует на дорогу лошадью, овчинным тулупом и полтиной денег, позднее с той же поговоркой вручает ему Марью Ивановну, а с нею — «пропуск во все заставы и крепости, подвластные ему» (VIII, 356). Судьба Гринева могла бы казаться сейчас совершенно исключительной, основанной только на вымысле художника, если бы не крошечный рассказ Страхова. Самым фактом своего существования он убеждает, что в «Капитанской дочке» мотив «благодарности» не просто традиционный фабульный ход. Мотив этот обогатился и приобрел живые краски, впитав в себя свидетельства документов и устного предания.

Наиболее ясно различия между художественными системами Пушкина и Загоскина сказываются в трактовке образа главного героя, взятого в его взаимодействии с историей. Юрий Милославский переживает в ходе событий определенную внутреннюю эволюцию. Но смысл ее не в обретении нового, выстраданного героем индивидуального решения сложных исторических проблем,

---

[46] *Шкловский В. Б.* О пользе личных библиотек и о пользе собирания книг в первых изданиях, в частности. — Нов. мир, 1959, № 10, с. 267.

[47] *Мавродин В. В.* Крестьянская война в России в 1773—1775 годах. Восстание Пугачева. Л., 1961, т. 1, с. 34.

а в возвращении к родовым традициям. Отсюда простота и однолинейность внутреннего мира и самого Юрия, и всех тех, с кем сталкивает его жизнь. Каждому из героев задана в романе своя роль, из которой он не выходит. Так, Кирша — неизменный помощник Юрия. Он весел, находчив, полон здравого смысла, много повидал на своем веку. Преданность православию определяет его позицию в борьбе. И в то же время даже в тех случаях, когда обстоятельства делают его вершителем судьбы Юрия, между ними сохраняется дистанция, исключающая всякий внутренний контакт. Если Кирша, по роли своей в романе, подобен ловкому и находчивому слуге французской комедии, так хорошо знакомой Загоскину, то юродивый Митя и Минин — это своеобразные резонеры. Их рассуждения — род прописных истин, соответствующих авторской дидактике.

Поиски своего места в сложной исторической ситуации выпадают и на долю Гринева. Но путь Гринева — это не освобождение от временного заблуждения, не возвращение к вечным нормам семейного и патриотического долга. Опыт предков, выраженный в напутствии старого Гринева «Береги ‹. . .› честь смолоду», дает Петруше лишь нравственный ориентир, но не указывает выхода из того странного и неожиданного положения, в котором он оказывается. В кризисные моменты своей судьбы Гринев вынужден сам принимать решения, отвечающие его представлениям о долге человека и дворянина. В результате его поведение в момент бунта и отношения с Пугачевым настолько отклоняются от нормы, что навлекают на Гринева подозрение и едва не приводят к его осуждению.

Соответственно меняется функция «вожатого». Пугачев не только выводит Гринева к умету, не только сохраняет ему жизнь и становится его посаженным отцом. Он — «вожатый» Гринева на пути к самому себе. Постепенно фигура его вырастает. Бродяга, заложивший тулуп у целовальника, приобретает черты лица исторического, а в самозванце Гринев подсознательно ощущает присутствие грозной и поэтической народной стихии. По ходу действия Пугачев поворачивается к герою разными гранями, и каждая рождает новый оттенок в отношении Гринева к его «странному» приятелю и благодетелю. Фигура Пугачева обретает бытовую и историческую объемность и — более того — перерастает по масштабу фигуру главного героя.[48]

Не только Гринев и Пугачев, но и Гринев и Савельич становятся у Пушкина соизмеримыми в их внесословной, человеческой сущности. Не заданной наперед ролью, а динамикой развертывающихся характеров, системой исторических и нравственно-психологических параллелей между ними определяется у Пушкина облик каждого персонажа.

---

[48] См. об этом: *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк: В 3-х т. М., 1936, т. 3, с. 643—644; *Цветаева М. И.* Пушкин и Пугачев. — В кн.: *Цветаева М.* Мой Пушкин. М., 1967, с. 107—160.

Как мы уже говорили, в 1829 г. Пушкин задумал и начал повесть о юном прапорщике, который в мае 1825 г. держал путь к месту своего назначения — в Черниговский полк, где в январе 1826 г. разыгрался второй акт трагедии декабристов. Н. Я. Эйдельман отметил сходство между героем «Записок молодого человека» и дворянским недорослем Петрушей Гриневым, на семнадцатом году своего возраста, за год до выступления Пугачева, едущим в оренбургскую крепость, которая одной из первых испытала на себе силу восставших.[49] Добавим, что в третьей главе «Капитанской дочки» слышны явные отголоски оставленного замысла. По прибытии в Белогорскую крепость Петруша видит в доме коменданта «лубочные картинки, представляющие взятие Кистрина и Очакова, также выбор невесты и погребение кота» (VIII, 295). Репертуар лубков и характер их связи с сюжетно-фабульным действием здесь иные. Первые из означенных картинок — дань воинственным занятиям и воспоминаниям капитана Миронова; «выбор невесты» предвещает как будто судьбу Гринева. Единственный лубочный сюжет, перешедший в «Капитанскую дочку» из «Записок», — «погребение кота». Юный прапорщик причисляет его к тем картинкам, которые «в нравств.‹енном› как и художеств.‹енном› отношении не стоят внимания образованного человека» (VIII, 404), и думается, в этом случае он не более дальновиден, чем безоговорочно осуждая блудного сына. Для народной мудрости мыши, торжествующие кончину хитрого и злобного врага, — пример наивной доверчивости и пагубной непредусмотрительности. В картинке этой можно видеть символ недолгого торжества восставшего народа и жестокой его расплаты за порыв к воле.

Но не одни картинки, украшающие дом капитана Миронова, попали в «Капитанскую дочку» из «Записок молодого человека». Оказавшись на отведенной ему квартире, Петруша «стал глядеть в узенькое окошко» и так описывает свои впечатления: «Передо мною простиралась печальная степь. Наискось стояло несколько избушек; по улице бродило несколько куриц. Старуха, стоя на крыльце с корытом, кликала свиней, которые отвечали ей дружелюбным хрюканьем. И вот в какой стороне осужден я был проводить мою молодость! Тоска взяла меня» (VIII, 296). Если не текстуально, то по существу это близкий аналог картины, которая открывается перед героем «Записок» 1829 г. из окна почтового домика и при его прогулке в поле и которая отзывается в юном наблюдателе рефреном «Какая скука!» (VIII, 404).

Судя по всему, «Капитанская дочка» усвоила замысел «Записок молодого человека», перенеся сходную ситуацию в другую историческую эпоху, а в герое «Записок» можно видеть первое приближение Пушкина к образу героя будущей «Капитанской

---

[49] *Эйдельман Н. Я.* Пушкин. История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984, с. 120—123.

дочки». Это еще одно свидетельство того, насколько тесно переплетались в сознании Пушкина история и современность. Важно отметить и другое: обращался ли Пушкин-художник ко времени восстания Черниговского полка или к событиям пугачевщины, для воплощения своего замысла он избирал форму записок честного молодого дворянина, едва вступившего в самостоятельную жизнь, втянутого обстоятельствами в орбиту грозных событий и в ходе их достигающего человеческой зрелости.

Не менее интересен путь, которым пришел Пушкин к героине того культурно-психологического типа, который воплощен в образе Маши Мироновой, заглавной героини его романа.

В 1831 г. поэт написал своего «Рославлева» — своеобразную реплику на тогдашнюю литературную новинку — одноименный роман Загоскина. В прозе Пушкина «Рославлев» стал первым опытом изображения русского общества не просто в определенный, а в исторически важный, решающий момент его существования. Женские типы «Онегина» и «Романа в письмах», Зинаида Вольская, героини «Метели», «Станционного смотрителя», «Барышни-крестьянки» при всем различии масштабов, при несходстве душевного и культурного облика сближены тем, что предстают в сфере частной жизни. В «Рославлеве» же Пушкин изобразил натуру героическую, решительно восстающую против «уничижения», к которому присуждают женщину ее круга обычаи света. В дни наполеоновского нашествия Полина ощущает себя гражданкой своего отечества. Вдохновляясь примером мадам де Сталь, с которой «Наполеон боролся <...> как с неприятельскою силой» (VIII, 153), Шарлоты Корде, Марфы Посадницы, она чувствует в себе довольно «смелости души и решительности» (VIII, 154) для вступления на поприще жизни исторической. А ее подруга, защищая память Полины, вспоминает об отличавших ее «необыкновенных качествах души и мужественной возвышенности ума» (VIII, 154) и заключает эту характеристику пессимистической сентенцией Шатобриана, предрекающей трагический жребий тем, кто, подобно Полине, не идет в жизни проторенными путями. При всех своих внутренних потенциях Полина — героиня трагедии, а не «преданий русского семейства» (VI, 57), она оскорбляет патриотические чувства неспособных ее понять соотечественников и гибнет, навлекая на себя их негодование.

Обратившись в «Капитанской дочке» к другому моменту общественного потрясения, Пушкин избрал героиню, принадлежащую к типу, во многом (если не во всем) противоположному тому, который представляет в его творчестве княжна Полина **. На Маше Мироновой — печать другого времени, иной среды, захолустья, где она выросла и сформировалась.

Давно и справедливо считается, что в незавершенном предисловии к «Капитанской дочке» (1836; VIII, 928) поэт отсылает читателя к напечатанной в исходе 1831 г. повести А. П. Крюкова «Рассказ моей бабушки» и что эту повесть следует рас-

сматривать как один из источников «Капитанской дочки». Думается, однако, что самый отказ Пушкина от мысли о предисловии (начатом, по-видимому, с намерением раскрыть природу связи между повестью Крюкова и своим только что оконченным романом) можно истолковать как указание на то сложное переосмысление, которое получили в его произведении образ героини, род испытаний, выпавших на ее долю, и — главное — характеры сподвижников Пугачева. Если наша догадка верна и замышлявшееся предисловие имело назначение, подобное назначению начального абзаца «Рославлева», оно могло немало усложнить прохождение романа через цензуру.

Настя Шпагина, как и Маша Миронова, — дочь капитана, коменданта линейной крепости под Оренбургом, убитого при захвате крепости отрядом Хлопуши. Воспользовался Пушкин и рядом деталей «Рассказа моей бабушки», воссоздающих облик степного гарнизона и образ жизни его обитателей накануне выступления пугачевцев и в дни недолгого их господства над крепостью.[50] Однако и героиня повествования, и приверженцы Пугачева получили у Пушкина принципиально иное освещение. Здравый смысл, простота и естественность, присущие Насте, свой-

---

[50] См.: *Гуляев В. Г.* К вопросу об источниках «Капитанской дочки». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939, т. 4—5, с. 198—211. Следует, однако, иметь в виду, что время, когда Пушкин заинтересовался «Рассказом», не известно. Можно лишь утверждать, что в первых двух планах повести о Шванвиче поэт не использовал ни информации, ни фабульных сцеплений повести Крюкова. Оценить присущую ей достоверность деталей, красок местности Пушкин смог не ранее, чем найдя им подтверждение в ходе изучения литературы и документальных источников. Это заставляет с осторожностью отнестись к выводу Гуляева, полагавшего, что «Рассказ...» «послужил истоком и реальным источником „Капитанской дочки“» (Там же, с. 211). Как источник «Рассказ...» по значению своему может быть сопоставлен с публикацией «Литературной газеты» Дельвига (1830, 5 июля, № 38) «Жизнь Петра Ивановича Данилова», представленной читателю в качестве сочинения, основанного на истинных происшествиях из жизни автора. В описании казней, совершенных при вступлении Пугачева в Саранск, здесь есть такие строки (заметим, что на другой стороне газетного разворота помещено стихотворение Пушкина «Калмычке»): «Между прочими привели и двух родственников Данилова. Один из них служил в Воеводской канцелярии. Его уже готовились повесить. Но прибежали собственные его крестьяне, бросились на колена перед мучителями и со слезами умоляли о его спасении, уверяя, что он был не господином, а отцом им. Его отпустили. Другой служил в гвардии при Петре III и знал лично государя. Он требовал, чтобы ему показали императора. Увидев Пугачева, он воскликнул: „Ты не царь, но изменник и бунтовщик!“ Тотчас схватили его и начали сечь плетьми. Под ударами он увещевал народ. Изверги, видя, что он не умолкает, взяли кол и вколотили ему в горло» (с. 10). Можно было бы думать, что перед нами прямой источник, на котором основывался Пушкин при описании казни капитана Миронова и Ивана Игнатьича и спасения Петруши Гринева в седьмой главе «Капитанской дочки», если бы не соответствующий эпизод «Истории Пугачева» (IX, 35—36) и не конспект исходного архивного документа, сохранившийся в бумагах поэта (см. IX, 699; здесь говорится о взятии Ильинской крепости, о казни капитана Камешкова и прапорщика Воронова и о прощении по просьбе его солдат капитана Башарина).

ственны и Маше Мироновой. Но в изображении Пушкина натура капитанской дочки неизмеримо обогатилась.

В повести Крюкова героиня сама через много лет рассказывает внуку о событиях своей юности. Но сначала (пока она ведет речь о любви своей к поручику Бравину) приметы места и времени заслоняют героев с их чувствами, типовое подавляет индивидуальное. Когда же повесть доходит до времен пугачевщины, сословное берет в рассказчице верх над человеческим. В образах Хлопуши и его товарища, которые слагаются по законам разбойничьего повествования, преобладают черты бурлеска, а драматизм событий подменяется рассказом о том, как бабушка-мельничиха провела злобных приспешников Пугачева, пользуясь их темнотой и трусливой верой в нечистую силу. Сама же героиня под защитой мудрой и находчивой старухи, принявшей на себя заботу о судьбе девушки, освобождена от необходимости думать и действовать.

У Пушкина о пугачевщине вспоминает не Марья Ивановна, а Гринев. Временна́я дистанция очищает его рассказ о прошлом от всего случайного, высвечивает сокровенную суть характеров и событий. По этим общим законам складывается и образ Маши Мироновой. Рассказчик не пытается проникнуть в мысли девушки, которые были скрыты от юного Петруши. Его память сохранила немного слов капитанской дочки, и неудивительно: сила ее не в словах, а в том, что слова ее и действия всегда безошибочны, и это говорит о необыкновенной внутренней цельности героини. С простотой Маша Миронова соединяет непогрешимое нравственное чувство. Она не только умеет сразу верно оценить человеческие возможности Швабрина и Гринева. И в дни испытаний, когда Марья Ивановна, в отличие от героини Крюкова, оказывается беззащитной сиротой во власти Швабрина, она сохраняет присутствие духа и непоколебимую стойкость, которые равно характеризуют ее и в дни любви, и в дни утраты надежд на соединение с Петрушей, и перед лицом опасности, а быть может, и самой смерти. Наконец, в финале «Капитанской дочки» «трусиха» Маша как равная с равной беседует с неузнанной ею императрицей, противоречит той, кто не привык слышать возражения, и одерживает победу, заставляя формальный закон отступить перед голосом человечности.[51] Маша Миронова из тех героев «Капитанской дочки», в которых для Гоголя было воплощено «простое величие простых людей».[52] Дочь капитана Миронова стала у Пушкина носительницей тех форм героизма, которые органичны для коренной русской натуры. Подобные ей

---

[51] О значении идейного комплекса «милость — правосудие», «буква закона — закон человечности» в проблематике «Капитанской дочки» см.: *Лотман Ю.* Идейная структура «Капитанской дочки». — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962, с. 14—20; *Вацуро В. Э.* Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986, т. XII, с. 314—319.

[52] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 8, с. 384.

свободны от восторженного жара, от честолюбивых порывов к самопожертвованию, но всегда служат человеку и торжеству правды и человечности. «Восторг непродолжителен, непостоянен, следств.<енно> не в силе произвесть истинное великое совершенство» (XI, 41—42), — писал Пушкин, сопоставляя возможности оды и поэзии лирической. Как ода и лирическая поэзия, соотносятся между собой Полина из пушкинского «Рославлева» и капитанская дочка, которая в творчестве Пушкина достойна занять место рядом с Татьяной Лариной, став воплощением других граней национального характера.[53]

5

Процесс создания «Капитанской дочки» — поразительный пример взаимодействия образно-художественной и исследовательской мысли. Развитие художественного замысла привело на определенном этапе к историческим изучениям, из которых возникла «История Пугачева». Работа историка откорректировала работу художника и дала ей новое направление.

Мы видели, что замысел повести о дворянине-пугачевце прошел в своем развитии не одну стадию. В бумагах поэта отложилось несколько планов будущего произведения, в которых были испробованы и обрели известную устойчивость многие темы и мотивы, впоследствии соединившиеся в «Капитанской дочке». Твердо установились время и место действия — линейные крепости Оренбуржья, Поволжье, для завязки и развязки — столицы, Москва и Петербург. От героя, под влиянием тех или иных побуждений сознательно пришедшего в лагерь Пугачева, Пушкин перешел к дворянину, невольно захваченному событиями, который в водовороте народного бунта формально нарушил присягу, но по существу остался верным долгу чести и благородства. Изначально неотъемлемым атрибутом замысла стало пересечение личной судьбы героя с историей: события пугачевщины должны были стать школой, помогающей герою найти себя: с первых шагов Пушкина интересовал характер не готовый, а формирующийся, развивающийся. Определились еще в Петербурге и другие образы и фабульные сцепления будущей «Капитанской дочки»: разбойник-вожатый, изувеченный башкирец — и сопряженный с ними мотив благодарности, спасающей героя и одновременно вовлекающей его в «странные» отношения с бунтовщиками; старый комендант, дочь его — и связанная с нею любовная интрига; мотив осуждения и последующего оправдания героя — и функциональное назначение образов его отца, Пуга-

---

[53] О связи интереса Пушкина к героическим женским натурам с «подвигом жен декабристов, который долгие годы будет служить примером истинно человеческого поведения в труднейших обстоятельствах», см.: *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982, с. 412—413.

чева, Екатерины II. Но этого мало: существовали уже начальные строки будущего повествования — посвящение, обращенное дедом к внуку. В нем получили выражение важнейшие элементы повествовательной структуры, выдающие связь замысла с давней литературной традицией, которая у Пушкина отлилась в форму семейных записок, являющих собою не назидание, а мудрое ободрение, не пример добродетельного жития, а «искреннюю исповедь» того, кто не миновал на своем жизненном пути «многих заблуждений» (VIII, 927).

Знакомство с местами, где некогда бушевала пугачевщина, с престарелыми свидетелями событий, с народной легендой о Пугачеве, с произведениями фольклора, хранившими живую память о мужицком царе, сообщило накопленным Пушкиным познаниям краски и движение, вдохнуло жизнь в показания исторических источников. Тем более примечательно, что художественное повествование о дворянине-пугачевце не было написано ни в этом, ни в следующем году: «Капитанская дочка» была завершена лишь осенью 1836 г. В тридцать же третьем году, приехав с Урала в Болдино, поэт сразу принялся за «Историю Пугачева» и создал текст, ставший основой печатной редакции его труда.

Естественно думать, что художественный замысел оказался вновь отложенным потому, что яркие и живые, но пестрые и дробные впечатления должны были устояться. Без этого они не могли отлиться в классически ясные и точные образы «Капитанской дочки». Создание «Истории Пугачева» стало необходимым шагом к синтетическому изображению исторических событий и частных судеб простых, втянутых в них людей.

«„Капитанская дочка“ — это поэтическая иллюстрация к „Истории пугачевского бунта“», — писал Н. И. Черняев. И, однако, он же замечал, что картины, созданные художественным воображением Пушкина, имеют даже бóльшую достоверность, чем факты, сгруппированные в «Истории».[54] Еще раньше близкую мысль высказал профессиональный историк, В. О. Ключевский, находивший, что в «Капитанской дочке» «больше истории, чем в „Истории пугачевского бунта“».[55]

С другой стороны подошла к определению различия между историческим трудом Пушкина и его романом Марина Цветаева. Основываясь на непосредственном поэтическом восприятии, она провела резкую грань между Пугачевым «Капитанской дочки» и Пугачевым «Истории пугачевского бунта». Для нее это два разных Пугачева: «Пугачева „Капитанской дочки“ писал поэт, Пугачева „Истории пугачевского бунта“ — прозаик. Потому и не получился один Пугачев. Как Пугачевым „Капитанской

---

[54] *Черняев Н. И.* «Капитанская дочка» Пушкина, с. 61.

[55] *Ключевский В. О.* Речь, произнесенная в торжественном собрании Московского университета 6 июня 1880 г.... — В кн.: *Ключевский В. О.* Соч.: В 8-ми т. М., 1959, т. 7, с. 147.

дочки" нельзя не зачароваться — так от Пугачева пугачевского бунта нельзя не отвратиться».[56]

В размышлениях Цветаевой — размышлениях поэта со своими специфическими критериями и оценками — можно различить субъективный элемент. Но тонкая художественная интуиция позволила ей верно почувствовать главное: изображения Пугачева в «Истории» и в «Капитанской дочке» и сходны, и различны, они не совпадают, как не совпадают документальная фотография и художественный портрет, написанный ради «извлечения из человека основы и выведения ее на свет». Художественное начало есть и в Пугачеве «Истории»,[57] как есть оно и в ряде ее источников, фольклорных или пронизанных элементами «народного красноречия». Но там, где «показания „архива" были разные»,[58] они по-разному преломлялись Пушкиным-историком и Пушкиным-поэтом. И, быть может, не менее существенно несовпадение проблематики «Истории Пугачева» и «Капитанской дочки».

В «Истории Пугачева», взятой в совокупности с «Замечаниями о бунте», Пушкин излагает ход пугачевщины от ее отдаленных истоков до казни предводителей мятежа. Он характеризует разнообразные силы, которые постепенно втягиваются в военные действия с той и с другой стороны. В центре внимания историка — хроника боевых операций, меняющееся соотношение сил, способ действий противников, применяемые ими военные и карательные меры. Множество отдельных лиц и эпизодов, выхваченных из потока истории и оживающих благодаря точно найденным скупым деталям, складываются в общую картину времени и событий, воспроизведенных во всей полноте и разнообразии.

Иное в «Капитанской дочке». Перед нами, на первый взгляд, частный эпизод, но смысл его бесконечно расширен в силу того, что он введен в контекст более общих, философско-исторических и этических размышлений Пушкина. Проблематика «Истории Пугачева» присутствует и здесь, но как бы в «снятом» виде. В романе мы видим Белогорскую крепость — характерный образец линейных крепостей, знакомых нам по «Истории Пугачева», слышим о постоянных бунтах башкирцев и их подавлении («Башкирцы — народ напуганный, да и киргизцы проучены» — VIII, 298), «о делах Яицкого войска, в то время только что усмиренного после бунта 1772 года» (VIII, 290). Перед читателем предстают военный совет в Оренбурге и совет в ставке Пугачева, мелькает фигура изувеченного башкирца, «непослушные», идущие из крепости навстречу Пугачеву и на-

---

[56] *Цветаева М.* Мой Пушкин, с. 141—142.

[57] *Блюменфельд В.* Художнические элементы в «Истории Пугачева» Пушкина. — Вопр. литературы, 1968, № 1, с. 154—174; *Карпов А. А.* Пушкин-художник в «Истории Пугачева». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978, т. VIII, с. 51—61.

[58] Вопр. литературы, 1968, № 1, с. 163—165.

сильно увлекающие с собой «послушных», воскресает картина вступления Пугачева в крепость, памятная по пушкинскому конспекту рассказа Алексея Кириллова... Знания, которые Пушкин-историк приобрел в результате долгих и кропотливых изучений, дают о себе знать особой точностью и выразительностью емких и лаконичных деталей и характеристик.

В «Истории Пугачева» Пушкин последовательно проводит мысль о том, что в трудный для государства момент истинными его слугами оказались люди, находившиеся в оппозиции к Екатерине. В «снятом» виде тот же мотив прослеживается и в «Капитанской дочке» в судьбах семьи Гриневых, взятой как целое. В царствование Екатерины II старый Гринев оказался не у дел. И тем более важно, что сын его, вопреки личной симпатии к Пугачеву, остается верен присяге. Но при этом герой — не пассивный хранитель традиции. Сложный исторический момент, формируя Гринева, вносит новые черты и в его понимание семейного и гражданского долга. «Чему учится дворянство?» — спрашивал Пушкин. И отвечал: «Независимости, храбрости, благородству (чести вообще). Не суть ли сии качества природные? так; но образ жизни может их развить, усилить — или задушить» (XII, 205). Гринев развивает и закаляет их в момент исторического потрясения, соприкоснувшись с великодушием и удалью своего «посаженого отца».

В «Капитанской дочке» пугачевщина — прежде всего момент общественного потрясения, разрушившего устоявшиеся формы жизненных отношеий. В такой момент спадают привычные маски, каждая из основных сил русской истории обнаруживает свое истинное лицо, предел своих исторических и нравственных возможностей. Состояние борьбы поминутно рождает непредвиденные ситуации, поднимая одних из ее участников на неизвестную прежде высоту, роняя с пьедесталов других. Резче выступают «проклятые вопросы» русского исторического развития; самые простые человеческие отношения — любовь, дружба, случайно родившееся расположение — превращаются для каждого в испытание общественного и нравственного достоинства.

Закончив «Историю Пугачева», Пушкин уже весной 1834 г. вновь обратился к «Истории Петра». Около этого же времени возник ряд планов повести о стрельце и о стрелецком сыне (VIII, 430—431). В них из огромной массы событий выбран в каждом случае один и притом остро драматический исторический момент (канун стрелецкого бунта — в I—IV планах, время Прутского похода Петра — в плане V). Характерно, что, задумывая повесть из времени, столь богатого событиями, Пушкин в качестве опорных пунктов сюжета тщательно разрабатывает «простейшие» коллизии любви и долга, только что испробованные в планах еще неосуществленной «Капитанской дочки»: в первых четырех планах стрельца, опечаленного неудачным сватовством к дочери боярина, Софья (вариант: друг-заговорщик) вовлекает в заговор (ср. план «Крестьянский бунт»); Софья при

этом берет на себя сватовство, как Петр в «Арапе Петра Великого» или Пугачев в «Капитанской дочке». В последнем плане — в центре мотив «благодарности»: «Сын казненн.‹ого› стрельца воспитан вдовою вместе с ее сыном и дочерью; он идет в службу вместо ее сына». В дальнейшем он «у П.‹етра› выпрашивает прощение молодому ‹барину›» (VIII, 430—431), как старый Шванвич (в первых планах повести о дворянине-пугачевце), Савельич или Маша Миронова.

Сопоставление планов повести о стрельце с планами «Капитанской дочки» приводит к немаловажным выводам. Из множества возможных коллизий Пушкин выбирает простейшие, наиболее традиционные. И, более того, разрабатывая замыслы из разных эпох, он пользуется одними и теми же сюжетными ходами, которые лишь варьируются в зависимости от места и времени. Напомним, что в плане «Сцен из рыцарских времен» вновь воскреснет ситуация неразделенной любви героя к «знатной девице»; отвергнутый обитателями замка, он возбуждает восстание крестьян (VII, 346, 384). В отличие от планов повести о стрельце, этот план в несколько видоизмененном виде был реализован Пушкиным (1835). В тексте «Сцен из рыцарских времен» ситуации, по виду «стершиеся» и неоригинальные, приобрели объемность и глубину, оказавшись на пересечении основных общественных конфликтов эпохи. То же — в «Капитанской дочке».

Замечательным примером того, каким путем достигается в «Капитанской дочке» совмещение сюжетно-фабульного плана и размышлений Пушкина над русской историей и взаимодействующими в ней общественными силами, может служить сказка об орле и вороне. Традиционный народно-поэтический символ не только проливает свет на обоих героев — мужика и дворянина. Он высвечивает неполноту той правды, которая звучит в их толкованиях притчи. И за правдой Пугачева, и за правдой Гринева безмолвно встает третья правда — трагическая правда истории, а пушкинское ее понимание роднит «Капитанскую дочку» с «Медным всадником».

Болдинской осенью 1833 г., за несколько дней до окончания «Медного всадника», была завершена поэма «Анджело». Сюжет ее восходит к Шекспиру.[59] И однако тема вины перед буквой закона и законом человечности, соотношения между формальным правосудием и судом высшей истины и гуманности, мотив помилования преступника, которого добивается любящая женщина, — общие пружины, движущие сюжетно-фабульное действие поэмы из западной и романа из русской жизни.[60] И в «Анджело», и в будущей «Капитанской дочке» они привлекают вни-

---

[59] Через посредство новеллистической обработки Ч. Лэма. См.: *Левин Ю. Д.* Об источниках поэмы Пушкина «Анджело». — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1968, № 3, с. 255—258.

[60] См.: *Лотман Ю. М.* Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело». — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1973, с. 12, 19—20.

мание к наиболее сложным и трудно разрешимым проблемам общественно-исторического бытия.

Но, быть может, наиболее важный сдвиг в творческой эволюции Пушкина, приведшей к «Капитанской дочке», совершился в «Медном всаднике», соединившем в себе два плана — исторический, в котором прошлое и современность предстают как звенья единого движения, и символический. Интерпретаторы «Медного всадника» не раз пытались приписать картине наводнения аллегорический смысл. Между тем аллегория глубоко чужда творчеству Пушкина 1830-х гг. Бунт природной стихии, восставшей против дела Петра, — это именно бунт природной стихии. В поэтическом контексте «Медного Всадника» бунт Невы сближен с бунтом Евгения и отделен от него. В то же время мятеж стихий подготавливает мятеж человека, и — более того — в художественной системе поэмы обе темы взаимодействуют, сообщая одна другой символическое звучание.

Сходную роль играет в поэтике «Капитанской дочки» картина бурана. Да и вобще соотнесение разных героев, судеб, разных планов повествования делается в «Капитанской дочке» одним из наиболее общих композиционных и содержательных принципов, одним из приемов, далеко раздвигающих внутренние границы «малого» романа, каким она остается по внешней форме.

Простейшая фабульная ситуация раскрывает в «Капитанской дочке» все свои возможности, обретает множество функций. После исполненной грозной поэзии и символического смысла картины бурана, когда происходит первая встреча Петруши с будущим его «посаженым отцом», «дорожный» выводит путников к постоялому двору. Ничто не связывает в этот момент случайных встречных, напротив, между молодым офицером и сметливым бродягой глубокая пропасть. Но обстановка затерянного в необозримой степи умета способствует тому, что между ними протягивается нить простого человеческого взаимопонимания, которому суждено окрепнуть в бурях и испытаниях гражданской войны, обернуться «странной» дружбой, равно подозрительной и для сторонников мужицкого царя, и для правительства.

Человеческий контакт, случайно установившийся между молодым барином и бродягой-дорожным, влечет за собой цепь событий, сквозь которые просматриваются наиболее важные, стержневые вопросы русской жизни, бывшие таковыми и в эпоху пугачевщины, и в 1830-х гг. Через сказку и песню Пугачев приобщен к вековечным чаяниям народа, основам его миросозерцания. Но этого мало — в «Капитанской дочке» Пугачев обретает голос, способность суждения о самом себе и своем деле. В народное красноречие Пугачева наряду с песенно-сказочными образами вплетаются аргументы от русской истории («А разве нет удачи удалому? Разве в старину Гришка Отрепьев не царствовал?» — VIII, 332). Здесь начинается область «неписаной» истории, где художественный вымысел подходит к исторической истине ближе, чем документы и свидетельства.

Некогда, в романе о царском арапе, решающее слово и в жизни страны, и в жизни героя принадлежало Петру. Иначе с Гриневым. Вся ответственность за судьбу героя перенесена в «Капитанской дочке» на него самого. «Странные» отношения с предводителем бунтующего народа сохраняют жизнь Петруше и соединяют его с любимой девушкой, но они же до бесконечности усложняют ситуацию, раз за разом заставляя недавнего недоросля доказывать свое право на имя человека с открытой душой и чистым сердцем. Соответственно Петруша не просто сохраняет среди стихий антидворянского бунта свою честь дворянина и офицера; руководствуясь несложными и вечными законами нравственности, он учится неуклонно следовать заповедям человечности. В разгар пугачевщины дворянский недоросль Петруша Гринев достигает зрелости, отыскивая свою, индивидуальную тропу к преодолению той бездны, которая разделяла мужика и дворянина.

При этом общий горизонт романа во многом сужается. Перед нами не центры культурной и государственной жизни — Париж и Петербург, а симбирская усадьба старого Гринева, затерянная в степях линейная крепость, Оренбург. Но и в этой глухой сторонушке неожиданно разражаются бури истории. И приносят их не прославленные исторические герои, а безвестный плутоватый бродяга, в котором воплощены ищущие свободного выхода исторические силы нации и «черного» народа. По сравнению с «Арапом Петра Великого» задача Пушкина и усложнилась, и упростилась одновременно. Усложнилась потому, что в «Капитанской дочке» он обратился вплотную к коренным проблемам исторической жизни страны и народа, упростилась — поскольку явления глубинной жизни облекаются в более простые и цельные формы, их сложность раскрывается не во внешних проявлениях, а в сокровенных связях с миром человека и с миром природы. Пугачев «Капитанской дочки» — художественное открытие Пушкина. Это не просто мужик, наделенный незаурядным умом, душой и сердцем, это мужик со своей духовной жизнью, с собственным миропониманием и нравственными критериями. Постижение Пугачева — преодоление высшей трудности искусства. Однако существует и другая задача, требующая для своего разрешения иного арсенала поэтических средств, — задача воспроизведения сложных явлений человеческой культуры — социальной, интеллектуальной, психологической.

Культурный облик Петруши Гринева проще и непритязательнее культурного облика Ибрагима. Если Ибрагим представлен читателю как человек европейской культуры, а психологический строй его личности сродни герою Б. Констана,[61] то Гринев культурно и психологически отделен от современников поэта — отделен как человек, выросший в далекой глуши, и притом как

---

[61] См. об этом: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, с. 255—256.

человек другого, не нынешнего века. При осязаемой конкретности культурно-исторического облика Гринева, при увеличении дистанции между героем и автором, с одной стороны, героем и читателем — с другой, философский смысл романа неожиданно углубился, а не ослабел. Как раз из исторически конкретного, укорененного в своем времени и принадлежащего ему, в «Капитанской дочке» вырастает план «вечного», непреходящего. Под пером Пушкина пугачевщина оживает множеством неповторимых примет места и времени. Но размышления поэта о причинах и движущих силах крестьянской войны сливаются с его размышлениями над более широкими, общеисторическими и этическими проблемами русской жизни. Перед читателем «Капитанской дочки» проходят главные двигатели не только русской истории XVIII в., но и пушкинской современности — правительство, дворянство, народ, перед ним раскрываются историческое их лицо, их сила и их слабость. В сутолоке бурных событий герой романа учится, как должен действовать человек и в частной, и в исторической жизни, чтобы прожить свою жизнь достойно. А «странные» происшествия, героем которых оказался Петруша Гринев, становятся в свой черед уроком для читателя, открывая ему, что историю творят не одни посланцы рока: ее вершат и безвестные, средние люди, сохраняющие верность себе и долгу своему, честно делающие свое дело в самых запутанных исторических обстоятельствах. Именно на этих путях открывается, что между «доброродным» дворянином и «славным мятежником» (при всем несходстве их мировосприятия, при противоположности их интересов и устремлений) возможна не только борьба, но и человеческое взаимопонимание.

В «Капитанской дочке» сжимаются по сравнению с «Арапом» рамки картины, упрощается культурно-психологический тип героя, место всеведущего автора занимает скромный провинциальный помещик, вспоминающий о том, что́ сам он некогда пережил, что видел он сам своими глазами и познал на собственном опыте.

«Швабрин несет в себе интеллектуальное начало, — справедливо пишет В. Э. Вацуро, — он „умнее“ и образованнее Гринева, но это интеллектуальное начало в нем деструктивно. Швабрин — имморалист ‹...› Гринев ‹...› носитель наивного, но этически полноценного начала».[62] Масштаб личности Петра Андреевича Гринева определяет меру осознания им испытаний, выпавших на долю юного Петруши, но и цель его проста — передать эстафету чести от деда к внуку, а от него — будущим поколениям. Однако в эту непритязательную рамку вмещается огромное «вечное», этическое и философско-историческое содержание. В отличие от «Арапа Петра Великого», который, продолжая линию «Стансов» 1826 г., нес в себе этический и философско-историче-

[62] *Вацуро В. Э.* Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина, с. 323.

ский урок молодому царю, правительству, «Капитанская дочка» обращена ко многим, к современникам и потомкам, ко всем нам.

2 декабря 1833 г., за несколько дней до того, как Пушкин обратился к Бенкендорфу за разрешением представить царю «Историю Пугачева», он приступил к осуществлению нового замысла — «Путешествия из Москвы в Петербург». Хронологическая близость и родство проблематики этих двух произведений неоднократно привлекали внимание исследователей, но никем не отмечалась внутренняя связь самого замысла «Путешествия» с только что законченной «Историей Пугачева». Между тем такой вывод напрашивается сам собой.

В «Истории Пугачева» Пушкин проанализировал истоки крестьянской войны, причины ее размаха и слабости правительства. Это историческое исследование он предпринял под воздействием общественной ситуации начала 1830-х гг., когда в воздухе висела угроза новой пугачевщины. Верный своей задаче историка, Пушкин в монографии о Пугачеве не мог развернуть программу тех социально-политических изменений, которые вытекали из уроков крестьянской войны XVIII в. и сохраняли силу для современности. Путешествие по следам Радищева давало Пушкину возможность подойти к решению этой задачи с другой стороны. С помощью книги Радищева он воскрешал перед глазами читателя облик России конца XVIII в. и показывал, что́ изменилось в ней с тех пор и что́ осталось неизменным. Параллельно поэт-историк присматривался к радищевскому путешественнику, стремясь отделить то, что в его взглядах принадлежит прошлому, от мыслей, живых и актуальных, по его мнению, для настоящего.

Итак, в 1833 г. изучение восстания Пугачева обновило интерес Пушкина к знаменитой книге Радищева. В свете конкретных событий пугачевщины ее значение предстало для поэта-историка в новом свете. Крестьянские волнения 1830-х гг. вызвали в воображении Пушкина фигуру мужицкого царя — Пугачева. Пугачев же привел за собой Радищева, первого русского мыслящего дворянина, который пытался сделать выводы из уроков пугачевщины и решить для себя основные вопросы русской жизни, — в том числе крестьянский вопрос, — остававшиеся насущными и для тридцатых годов. Логика движения творческой мысли Пушкина от проблем современной ему действительности к истории и от истории обратно к современности как нельзя яснее вскрывает актуальный публицистический смысл «Истории Пугачева».

Можно сказать, что «Капитанская дочка» — звено, объединяющее оба эти замысла и образующее центральную часть своеобразного триптиха. В «Истории Пугачева» Пушкин остается историком в полном смысле слова: вопросы современности ощущаются лишь в глубинном подтексте исследования. «Путешествие», напротив, повернуто к настоящему. Состояние России во времена Радищева — здесь та шкала, которая позволяет измерить

пройденный путь и осознать насущные задачи дня. В «Капитанской дочке» история и современность связаны в единый нерасторжимый узел. Семейное предание Гриневых — это лишь страница русского прошлого, но страница, включенная в перспективу непрерывного исторического движения. Динамика событий переплетается здесь с динамикой личных и общественных судеб. Народная Россия и мыслящее дворянство, их настоящее и будущее, вся противоположность их интересов, не исключающая возможностей взаимопонимания, — вот неполный перечень вопросов, затронутых в истории «странных отношений» Гринева и его «вожатого».

Потребовалась полоса интенсивного развития русского исторического повествования в целом, годы и годы эволюции повествовательного искусства Пушкина — поэта и прозаика, чтобы русский исторический роман в пушкинском понимании этого слова был завершен. И вот что примечательно: «Капитанская дочка» обнаруживает гораздо больше существенных связей с «Борисом Годуновым», нежели писавшийся вслед за исторической трагедией роман о царском арапе. На этот раз в своем художественном исследовании русской истории Пушкин обратился не к Смутному времени — эпохе многих мятежей, а к потрясшему государство народному движению недавнего прошлого. Новое беззаконие, совершенное в борьбе за власть и престол, вызвало новую волну самозванчества. И не случайно пушкинский Пугачев вспоминает о Гришке Отрепьеве, который поцарствовал же над Москвою. Его роднит с Лжедимитрием не только поэтическая натура, дарованная обоим самозванцам величайшим русским поэтом, но общность исторических условий, их породивших. На фоне этого сходства тем примечательнее новое, появившееся в «Капитанской дочке», по сравнению с трагедией. Народ, который в «Борисе Годунове» безмолвствует, обрел в романе свое лицо и голос. Новая историческая эпоха выдвинула новые исторические силы, вот почему «странные» встречи Петруши Гринева с Пугачевым, самая возможность «дружбы» между честным дворянином и мужицким царем оказались в центре сюжетно-фабульных коллизий, обрели символическую значительность и стали средоточием исторической и нравственно-философской мысли автора «Капитанской дочки».



«ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ»

1

«Египетские ночи» — сложное художественное единство. Повесть возникла на пересечении ряда тематических комплексов, долгое время независимо друг от друга присутствовавших в сознании Пушкина, и явилась своеобразным итогом напряженных исканий поэта, ранее получивших отражение в многочисленных замыслах, стихотворных и прозаических, осуществленных и оставшихся незавершенными.

Интересны «Египетские ночи» и в другом отношении. Со времени создания «Повестей Белкина» жанровые формы, которые разрабатывал Пушкин, постоянно усложнялись. Причем опыты Пушкина-прозаика чем далее, тем более учитывали искания его современников. Обращаясь к все более сложным характерам и ситуациям, Пушкин в определенной мере ассимилирует достижения современной романтической прозы. «Египетские ночи» — важная веха на этом пути.

В настоящее время результаты, накопленные в ходе изучения отдельных замыслов, которые вобрали в себя «Египетские ночи», позволяют охарактеризовать эти замыслы, их изменение и развитие в контексте более общих и принципиальных вопросов творчества Пушкина.

Наиболее раннее звено в предыстории «Египетских ночей» — стихотворение «Клеопатра», написанное в октябре 1824 г. Ко времени его создания Пушкину были известны различные литературные, сценические и живописные интерпретации образа египетской царицы. Не исключено и знакомство поэта с трагедией Шекспира «Антоний и Клеопатра».[1] Тем любопытнее, что Пушкина заинтересовало малоизвестное предание о Клеопатре.

Предшественники Пушкина, как правило, исходили из Плутарха. Кроме драматического эпизода смерти Клеопатры их

---

[1] См.: *Алексеев М. П.* А. С. Пушкин. — В кн.: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965, с. 165.

привлекали по преимуществу отношения царицы с героями римской истории — Юлием Цезарем и Антонием. Внимание Пушкина остановило упоминание о Клеопатре в «Эмиле» Руссо,[2] основанное на показании другого источника, авторство которого традиция приписывала римскому историку Аврелию Виктору, — «De viris illustribus urbis Romae». Современник Байрона и В. Скотта, Пушкин, по-видимому, не случайно избрал сюжет, который позволил представить Клеопатру не в кругу царей и героев, а в среде безвестных, вымышленных лиц. Раскрепощая творческое воображение художника, этот сюжет одновременно давал возможность вывести Клеопатру из условного мира высокой трагедии и сообщить ее образу черты романтической героини.

«Она отличалась такой похотливостью, что часто торговала собой, такой красотой, что многие покупали ее ночь ценою смерти», — гласил латинский источник. Скупое свидетельство Руссо поэт развил и конкретизировал, переосмыслив образ героини. Ничто в стихотворении 1824 г. не говорит о сладострастии Клеопатры. Ее царственная гордость и холодность полагают преграду между ней и толпой ее поклонников. Окруженная искателями, она не верит в искренность их славословий и глубину их чувств. Отсюда «презренье хладное» ее вызова. Тем не менее он принят. Из безликой толпы пирующих выходят трое, и каждый противопоставляет силе презрения Клеопатры свою внутреннюю силу. Каждого поэт наделяет особыми побуждениями, делает носителем особого мировосприятия. «Равенство» с царицей, купленное на одну ночь ценой жизни, оборачивается высшим равенством Клеопатры и ее искателей перед лицом поэзии.

В 1824 г. работа над стихотворением «Клеопатра» велась параллельно с завершением «Цыган», с созданием очередных глав «Онегина», «Подражаний Корану». Б. В. Томашевский сопоставил «Клеопатру» с рядом близких по времени стихотворных опытов («Ночной зефир», «Чаадаеву» («К чему холодные сомненья») и др.) и заключил: «Быть может, подражания Корану послужили начальным толчком, чтобы мысленно переселяться в чуждую обстановку, далекую по нравам и образу мысли от привычного уклада жизни».[3] Однако не менее важно подчеркнуть и другое. Достаточно сопоставить «Клеопатру» с начальными строками «Бахчисарайского фонтана», чтобы ощутить внутреннее родство между «Египта древнего царицей» и ханом Гиреем. Они сближены и гордым одиночеством среди раболепствующей толпы, и усталостью чувств. Душевная холодность, неверие в любовь сближают Клеопатру и с другими персонажами Пушкина — Де-

---

[2] Oeuvres complètes de J. J. Rousseau. Avec des notes historiques et des éclaircissements: Par V. D. Musset-Pathay. Paris, 1823, p. 142—143. «Aurélius Victor dit, — читаем здесь, — que plusieurs hommes transportés d'amour achetèrent volontairement de leur vie nuit de Cléopâtre» («Аврелий Виктор говорит, что несколько человек, увлеченных любовью, охотно купили ценою своей жизни одну ночь Клеопатры»).

[3] *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1961, кн. 2, с. 57.

моном и Онегиным. Перед нами не «совершенства образец». О героях, подобных ей, поэт сказал:

Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм.

(VI, 56)

Как увидим, при последующих обращениях к тексту 1824 г. поэт все более усиливал романтическое начало в облике Клеопатры.

Таким образом, нельзя согласиться с конечным выводом Б. В. Томашевского, будто замысел «Клеопатры» «не связан с другими замыслами того же времени», и «трудно решить, что́ заставило Пушкина обратиться к этому сюжету».[4] Решение психологической загадки Клеопатры было для поэта одним из подступов к воспроизведению сложного и противоречивого характера современного человека. Думается, что в этом причина неоднократных возвращений Пушкина к «египетскому анекдоту», причем тема Клеопатры чем далее, тем теснее сопрягалась с размышлениями поэта над бытом и нравами современного ему общества.

Отложив «Клеопатру» в 1824 г., Пушкин вернулся к ней через четыре года, когда была создана вторая редакция стихотворения.[5] Холодный вызов Клеопатры сменился теперь порывом дикого вдохновения, который отзывается в окружающей ее толпе ужасом и страстью. Действие обретает стремительность и драматизм. В гордой и презрительной царице нарастает душевное движение: ясная смелость искателей смиряет ее гордость, а неподдельное юношеское чувство третьего из них рождает в ней умиление и грусть.

Вряд ли возвращение к «Клеопатре» в 1828 г. было случайным. Летом этого года Пушкин написал стихотворение «Портрет», а в октябре Е. А. Баратынский кончил поэму «Бал». Эти произведения объединяет характер героини — страстной женщины, пренебрегающей условиями света. Прообразом ее была А. Ф. Закревская, которую позднее, в восьмой главе «Евгения Онегина», Пушкин назвал «Клеопатрою Невы». Напомним, что к 1828 г. относится и первый из подступов Пушкина к повести из светской жизни — «Гости съезжались на дачу...», в героине которой, Зинаиде Вольской, давно и справедливо подмечены черты, сближающие ее с той же А. Ф. Закревской. Трудно сказать, мыслились ли в 1828 г. история Клеопатры и история Вольской как звенья одного замысла. Несомненно другое: «древ-

---

[4] Там же, с. 55, 57.

[5] Здесь и далее мы опираемся на текст этой редакции, уточненный Б. В. Томашевским, см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М.: Изд-во АН СССР, 1957, т. VI, с. 386—389. См. также: *Томашевский Б. В.* 1) Писатель и книга. Изд. 2-е. М., 1959, с. 252—253, 260—266; 2) Пушкин, кн. 2, с. 57—59.

ний анекдот» разрабатывался среди размышлений о «беззаконной комете» современности, о происхождении ее «бурных страстей» и о судьбе, уготованной ей в мире «расчисленных светил» (III, 112).

После 1828 г. образ египетской царицы на время исчезает из творчества Пушкина. Вновь он всплывает в планах незавершенной «Повести из римской жизни», работу над которой предположительно датируют ноябрем 1833—1835 гг. Если в годы михайловской ссылки итогом изучения Тацита явились «Замечания» на его «Анналы», где внимание Пушкина сосредоточено на политической жизни императорского Рима, соотнесенной с русской историей и современностью, то теперь обращение к римскому источнику ведет к иным результатам. От опытов стихотворной стилизации, столь многочисленных и разнообразных в его творчестве начала 1830-х гг., Пушкин переходит к стилизации прозаической. Рассказчик «Повести из римской жизни» — римлянин эпохи Нерона, свидетель и участник описываемых событий.

Среди жертв Нерона, о которых повествует Тацит, Пушкина привлекла судьба писателя — Петрония. Вряд ли это можно признать случайным, если вспомнить об упорных возвращениях Пушкина к теме взаимоотношений писателя (будь то Тредьяковский или Вольтер) с «мирской властью» и ее носителями. Другой мотив, не менее важный для повести, — мотив смерти и отношения к ней — также связывает ее с рядом близких по времени замыслов. Достаточно напомнить о таких несходных произведениях, как «Видение короля» и «Похоронная песня Иакинфа Маглановича» из цикла «Песни западных славян», как «Полководец» и «На Испанию родную...». В «Повести из римской жизни» мотив отношения к смерти, поведения перед ее лицом позволил Пушкину сопоставить трех античных авторов — грека Анакреона и римлян Горация и Петрония. Это осуществляется посредством введения в прозаический текст стихотворных вставок — пушкинских переводов из од Анакреона и Горация, что позволяет готовящемуся к смерти Петронию высказать сомнение в искренности ужаса Анакреона перед Тартаром и в «трусости Горация» на поле битвы.

В плане «Повести из римской жизни» среди неосуществленных ее эпизодов есть такой: «...начинаются рассказы — 1) О Клеопатре — наши рассуждения о том» (VIII, 936). Можно полагать, что рассказ о Клеопатре, подобно одам Анакреона и Горация, должен был составить еще одну художественную параллель судьбе Петрония. В таком случае Пушкин мог иметь в виду знаменитую смерть Клеопатры: подобно тому как Петроний умер, «предупреждая» желание Нерона, царица лишила себя жизни, оказавшись во власти Октавия. Если же поэт намеревался использовать здесь свое стихотворение 1828 г., то, согласно замыслу целого, образ царицы скорее всего отступил бы на второй план перед образами тех, кто «купил ее ночи ценою своей жизни» (VIII, 421). Очевидно лишь, что в любом случае

рассказ о Клеопатре должен был послужить вариацией основной темы повести.

И тем не менее начало «Повести из римской жизни» по ряду причин заслуживает упоминания в предыстории «Египетских ночей». Прежде всего рассказ о Клеопатре здесь впервые предполагалось включить в рамки прозаической повести с иным сюжетом. И что особенно важно, героем этой повести был писатель, хотя и древний: он любил «гармонию слов» и «писал стихи не хуже Катулла» (VIII, 388). Примечательна и поэтика «Повести из римской жизни»: здесь Пушкин впервые после «Отрывка из письма к Д.» ввел в прозаический рассказ стихи, причем принципом соединения стихов и прозы стал сюжетный параллелизм, организованный по законам контрапункта. Параллельные сюжеты не просто варьируют главную тему, они сообщают повествованию поэтическую настроенность, философскую и нравственно-психологическую глубину. Все эти особенности «Повести из римской жизни» предвосхищают «Египетские ночи».

Последний замысел Пушкина, связывающийся с «Египетскими ночами» — незавершенная повесть «Мы проводили вечер на даче» (1835). Она замыкает ряд подступов к рассказу о судьбе светской женщины, пренебрегающей законами света и навлекающей на себя его гонение («Гости съезжались на дачу»; «На углу маленькой площади», 1830—1831). В тексте «Гости съезжались на дачу» о Клеопатре нет ни слова; лишь страстность, порывистость, неудовлетворенность Зинаиды Вольской выдают в ней психологический тип, родственный героине пушкинского стихотворения 1828 г. В новой повести история Клеопатры вплетается в картину живой современности. Имя египетской царицы всплывает в светском разговоре, а свидетельство Аврелия Виктора, цитированное теперь на языке оригинала, становится предметом полусерьезного-полуиронического обсуждения для читателей Дюма и Бальзака. Основная его тема — различие между законами, нравами, психологией древнего и современного мира.[6] Но среди гостей находятся и романтические беспокойные натуры, которые не дорожат жизнью, отравленной «унынием, пустыми желаниями». Они ощущают в себе «довольно гордости, довольно силы душевной» (VIII, 424, 425), чтобы счесть себя способными повторить и принять условия Клеопатры.

В прозаическую повесть Пушкин теперь включает и стихи о Клеопатре. Алексей Иванович, пересказав врезавшийся в его воображение анекдот Аврелия Виктора, говорит: «Я предлагал **

---

[6] Американская исследовательница Л. О'Белл обратила внимание, что в принадлежавшем ему экземпляре кн.: Hazlitt W. Table-Talk. Paris, 1825 — Пушкин отчеркнул фрагмент эссе «О страхе смерти», где Хэзлитт касается той же темы (см.: *O'Bell L.* Pushkin's Egyptian Nights. Ann Arbor: Ardis, 1984, p. 94—95; ср.: *Модзалевский Б.* Библиотека Пушкина: Библиографическое описание. — В кн.: Пушкин и его современники. СПб., 1910, вып. IX—X, с. 246). Следует, однако, заметить, что уже в «Эмиле» Руссо древний анекдот предстает в восприятии человека эпохи Просвещения.

сделать из этого поэму, он было и начал, да бросил» (VIII, 421). Эту незаконченную поэму (а не законченное стихотворение 1828 г.) Алексей Иванович и пересказывает собравшимся на даче. Текст ее он помнит лишь отчасти, и этим, по остроумному замечанию С. М. Бонди, мотивировано чередование в его пересказе прозы и стихов.[7] Предназначенные для повести стихотворные фрагменты частью написаны вновь, в 1835 г., частью являются переработкой ранее существовавшего текста. От стихотворения 1828 г. новые наброски отличают два признака. Один из них, подмеченный Б. В. Томашевским, состоит в обилии историко-бытовых аксессуаров, полностью отсутствовавших на первых двух стадиях работы.[8] Второй — дальнейшее сближение психологического облика Клеопатры с душевным складом «онегинского» типа:

Зачем печаль ее гнетет?
. . . .
Утомлена, пресыщена,
Больна бесчувствием она.

(VIII, 422—423)

По плану «Повести из римской жизни» рассказ о Клеопатре должен был прозвучать и стать темой «рассуждений» в обществе, собравшемся у готовящегося к смерти поэта Петрония. Теперь этот план реализуется, но в преображенной форме. Судьба Клеопатры предстает в двух отражениях: в анекдоте Аврелия Виктора и в сложной психологической интерпретации современного поэта. Поэма ** о Клеопатре звучит в импровизированном рассказе Алексея Ивановича.[9] Дружеский кружок Петрония сменился великосветским собранием, но и здесь история Клеопатры вызывает оживленный разговор, побуждает сопоставлять и противопоставлять. Между характерами героини поэмы, египетской

---

[7] *Бонди С. М.* Новые страницы Пушкина. М., 1931, с. 188.
[8] *Томашевский Б. В.* Пушкин, кн. 2, с. 60—61.
[9] Рассказ Алексея Ивановича воспринимается как своеобразная стилизация: так могла бы выглядеть «Клеопатра» в пересказе Гоголя. Что прозаическое описание пира Клеопатры отличается «необыкновенной — исключительной для пушкинской прозы — торжественностью и орнаментальностью стиля», отметил С. М. Бонди (*Бонди С. М.* Новые страницы Пушкина, с. 188). А. А. Ахматова была «почти уверена», что «тяжелая, почти переводная проза в рассказе Ал. Ив. окажется почти переводом кого-нибудь из французских романтиков» (*Ахматова Анна.* О Пушкине. Л., 1977, с. 197). Думается, однако, что обнаруженные И. М. Тойбиным (*Тойбин И. М.* «Египетские ночи» и некоторые вопросы творчества Пушкина 1830-х годов. — Учен. зап. Орловского пед. ин-та, 1966, т. 30, с. 122—124) соответствия между прозаической частью поэмы о Клеопатре и очерком «Ночь в Александрии» (Атеней, 1829, № 16) говорят скорее о типологической, чем о генетической их связи. Заметим кстати, что предположение И. М. Тойбина, будто «Ночь в Александрии» является переводом нескольких глав романа Ж. Жанена «Барнав» (1831), не подтверждается текстом романа.

царицы, и ее судей обнаруживаются точки соприкосновения, затрагивающие чрезвычайно важные для Пушкина стороны жизни общества и психологии его представителей.

2

Оставив работу над повестью «Мы проводили вечер на даче...», Пушкин той же осенью 1835 г. начал другую — «Египетские ночи».[10] Новой повести также суждено было остаться незавершенной. В «Мы проводили вечер на даче» действие завязывалось в гостиной загородного дома княгини Д., в ходе оживленного светского разговора. Первая глава «Египетских ночей» ведет

---

[10] Гипотетичность, отличающая известные попытки датировать повести «Мы проводили вечер на даче» и «Египетские ночи», дала А. А. Ахматовой основание усомниться в неколебимости традиционных представлений о последовательности, в которой они возникли. «Возможно, что „Мы проводили...“ и есть последнее пушкинское слово о Клеопатре», — заключила она (*Ахматова Анна.* О Пушкине, с. 198). Есть, однако, основания думать, что последним обращением Пушкина к теме Клеопатры были, как и принято считать, «Египетские ночи» и что Пушкин отказался от завершения повести «Мы проводили вечер на даче» и начал «Египетские ночи» осенью 1835 г. Самый ранний из известных автографов повести «Мы проводили...» — ПД № 1037 — включает «первоначальные наброски поэмы о Клеопатре, в прозе и в стихах» (VIII, 1061; примеч. Н. В. Измайлова). В дальнейшем прозаическая и стихотворная части поэмы ** разрабатывались по отдельности. (Этого не учел Н. М. Романов, связывая стихи о Клеопатре 1835 г. с «Египетскими ночами» на том основании, что в «Мы проводили...» Алексей Иванович пересказывает поэму **, чередуя стихи и прозу. См.: *Романов Н. М.* Незавершенные прозаические произведения А. С. Пушкина 1835 года: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1982, с. 15). Автографы стихотворной части поэмы ** (по определению Н. В. Измайлова, «второй черновик») и первой импровизации итальянца из «Египетских ночей» («Поэт идет — открыты вежды...») находятся в «последней» рабочей тетради Пушкина (ПД № 846) и могут быть датированы по положению в ней. Первый из этих автографов возник между 15 августа и 16 сентября 1835 г., над вторым Пушкин работал между 3 и 19 ноября 1835 г. (см.: *Петрунина Н. Н.* «На выздоровление Лукулла». — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974, с. 340—341, 346; стихи 1835 г. о Клеопатре здесь ошибочно связаны с «Египетскими ночами»). Работа над повестью «Мы проводили...» продолжалась еще какое-то время после появления в «последней» тетради автографа стихов **, о чем говорит беловая рукопись этого текста — ПД № 216. С другой стороны, можно не сомневаться, что ко времени работы над стихами «Поэт идет — открыты вежды...» не только определился замысел «Египетских ночей», но и достаточно продвинулось его осуществление. И еще одно: если Пушкин на протяжении трех-четырех месяцев вводил стихи о Клеопатре в два разных прозаических замысла, это следует, по-видимому, истолковать как знак того, что к первому из замыслов (во всяком случае, вне зависимости от второго) он возвращаться не думал. Не случайно известный текст «Мы проводили...», особенно во второй своей части, явно не доработан, что ни в коей мере не колеблет наблюдения Ахматовой, настаивавшей на внутренней его законченности. И все же «очень крепкий и решительный конец» «Мы проводили...» (см.: *Ахматова Анна.* О Пушкине, с. 204), как мы не раз говорили, весьма характерен для прозы Пушкина, причем зачастую «крепкие» концевые формулы замыкают главы и даже более дробные фрагменты текста.

нас в кабинет «одного из коренных жителей Петербурга» (VIII, 263), поэта-аристократа Чарского, которого мы застаем наедине с собой, в минуту творческого вдохновения. Завязкой повести становится посещение Чарского другим поэтом, странствующим импровизатором-итальянцем.

Подобно сюжету о Клеопатре, тема художника-творца имела длительную историю в предшествующем творчестве Пушкина. Но если с середины 1820-х гг. она разрабатывалась в стихах, то с 1830 г. Пушкин обращается к ней в драме («Моцарт и Сальери»), в прозаических этюдах и критико-публицистических статьях. Теперь же, в 1835 г., он впервые делает двух поэтов центральными фигурами прозаической повести из современной жизни (или скорее ее пространной экспозиции, обретающей под пером автора относительную самостоятельность и законченность). «Египетские ночи» трансформировали и усвоили многие темы и образы пушкинских стихотворений о поэте, а одно из них — наряду со стихами о Клеопатре — даже вошло в текст повести. Все это приобретает особый смысл, если вспомнить, что тема человека искусства, художника занимала одно из центральных мест в русской романтической повести начала 1830-х гг., как, впрочем, и в поэзии и драматургии той поры (например, в драмах Кукольника). И хотя в интерпретации темы поэта Пушкин в «Египетских ночах» шел своей дорогой, трудно предположить, чтобы, создавая образы Чарского и импровизатора, он не соотносил бы их в той или иной мере с образами современной ему русской повести о художнике.

Тема поэта-творца имела для романтиков программный характер. В философии романтизма искусство рассматривалось как вершина творческой деятельности человека, а личность художника — как высший идеал личности вообще. Не случайно еще в 1826 г. группа молодых русских романтиков-любомудров, сотрудничавших в журнале «Московский вестник», общими усилиями осуществила перевод романтического аналога «Жизнеописаний» Вазари — изданной Л. Тиком книги В. Г. Ваккенродера «Об искусстве и художниках» (1797—1799). Свое программное значение тема служителя искусства сохраняет и в творчестве русских повествователей-романтиков 1830-х гг., где она постепенно обогащается новыми красками и мотивами, подсказанными реальными проблемами эпохи в их национальном русском варианте.

Особый вид повествования о художнике разрабатывал В. Ф. Одоевский. Его повести о людях искусства в начале 1830-х гг. следовали одна за другой: «Последний квартет Бетховена» (1830), «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi» (1831), «Импровизатор» (1833), «Себастиян Бах» (1835). В стороне стоит «Живописец. Из записок гробовщика» (1839).

Философия искусства, место его в сложной системе взаимодействия природы и человека, человека и общества, специфика искусства как инструмента познания, «задача человеческой

жизни»[11] и пути достижения полноты существования — вот неполный круг вопросов, составляющих проблематику, общую для большинства повестей Одоевского о художниках. Не случайно в составе «Русских ночей» каждая из них оказалась естественным звеном в развитии общего замысла: в спорах друзей, представляющих разные философские системы современности, повести о художниках приобретают функцию аргументов, взятых из действительности. По свидетельству Одоевского, в качестве их героев «избраны разные лица, которые целою своею жизнию выражали то, что у философов выражалось сжатыми формулами, — так что не словами только, но целою жизнию один отвечал на жизнь другого».[12]

В повести «Последний квартет Бетховена» композитор представлен в конце своего жизненного пути. В самозабвенном творчестве — источник не только счастья и гордости художника, но и его мук: «бездна» отделяет его «мысль» от «выражения»,[13] творца от внимающих ему и судящих его людей. Каждое творческое свершение есть для композитора звено в бесконечной цепи мыслей и страданий.

Любой из героев повестей Одоевского о художнике — образ-символ. «Особенные обстоятельства», в которые они поставлены, обнажают для стороннего наблюдателя тайны духовной жизни художника. При этом творческая индивидуальность (будь она историческая или вымышленная) для автора лишь средство развить в картине жизни ее носителя одну из граней своей философии искусства. Отсюда роль монолога (исповеди) героя как средоточия философской проблематики повести.

Если в повести о Бетховене «особенные обстоятельства» возникают из реальных условий жизни композитора, то в повести об итальянском архитекторе Пиранези автор достигает цели путем ряда хронологических смещений и недоговоренностей, придающих рассказу фантастический колорит. Художник предстает перед рассказчиком в образе легендарного Вечного Жида, которому не дано умереть и суждено вечно скитаться по земле. Повесть допускает и другое толкование, по которому герой ее — реальное лицо, чудак или безумец, отождествляющий себя с Пиранези.[14] Но кем бы ни был этот загадочный персонаж, именно

---

[11] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., 1975, с. 191 (Лит. памятники).
[12] Там же, с. 192.
[13] Северные цветы на 1831 г. СПб., 1830, с. 112.
[14] У Гофмана, писал Одоевский в начале 1860-х гг., обосновывая целесообразность подобного совмещения различных мотивировок чудесного, «чудесное всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую — действительную; так что гордый читатель XIX века нисколько не приглашается верить безусловно в чудесное происшествие, ему рассказываемое; в обстановке рассказа выставляется все то, чем это самое происшествие может быть объяснено весьма просто, — таким образом, и волки сыты и овцы целы; естественная наклонность человека к чудесному удовлетворена, а вместе с тем не оскорбляется и пытливый дух анализа» (*Одоевский В. Ф.* Русские ночи, с. 189).

он в надежде на помощь и спасение решается поведать рассказчику «страшную повесть» о «знаменитом и злополучном Пиранези».

В век, когда «деньги становились редки»,[15] грандиозные проекты художника остались на бумаге, мысль не достигла воплощения; а сам творец стал жертвой мщения призраков своих невоплощенных созданий. В споре века и романтика-художника победил век, но беда Пиранези обернулась его трагической виной перед живой жизнью. Эту грань философии искусства, которая Одоевскому была особенно дорога в повести о Пиранези, он подчеркнул, назвав героя другой, одновременно писавшейся повести («Бригадир») «русским Пиранези».[16] Бригадир прожил жизнь как в полусне, без чувств и мыслей. Лишь на смертном одре с глаз его упала завеса, в нем пробудилась «жажда любви, самосведения и деятельности, заглушенная во время жизни».[17]

И Пиранези, и Бригадир (один в безудержном увлечении своими колоссальными фантазиями, другой — в нравственном оцепенении) забыли о людях. Речь идет здесь уже не об отношении художника к толпе с ее ложными претензиями, а о нравственном долге гения перед человечеством.

К третьей из повестей Одоевского о художнике — «Импровизатору» — мы вернемся в связи с тематическими перекличками между нею и «Египетскими ночами». Сейчас нам важны ее главная философская тема, те выводы, которые «Импровизатор» позволяет сделать о самом типе разрабатывавшейся Одоевским повести о художнике и о ее эволюции.

Герой повести о Бетховене говорит о «бездне, разделяющей мысль от выражения».[18] Жертвой недовоплощенной мысли становится Пиранези. Иной стороной предстает эта проблема в «Импровизаторе». Поэт Киприяно, изнемогая под бременем творческого труда и нужды «в самом необходимом», решается прибегнуть к чудесной силе доктора Сегелиеля.[19] Тот наделяет его способностью «производить без труда» и сопутствующим ей даром «все видеть, все знать, все понимать», обнажившим перед ним тайные силы природы и навсегда уничтожившим для него поэзию жизни. «Высокое наслаждение поэта, довольного своим творением», сменилось у Киприяно-импровизатора «простым самодовольством фокусника, проворством удивляющего толпу».[20]

Муки выражения творческой мысли неотделимы для Одоев-

---

[15] Северные цветы на 1832 г. СПб., 1831, с. 58, 59.

[16] См.: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. М., 1913, т. I, ч. II, с. 208.

[17] Новоселье. СПб., 1833, ч. I, с. 505.

[18] Северные цветы на 1831 г., с. 112.

[19] Сегелиель — центральная фигура незавершенного произведения Одоевского — дух, вместе с Луцифером отпавший от бога. За жалость к людям и за скорбь о самом Луцифере он обречен последним жить человеком среди людей (см.: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма, с. 51—68).

[20] Альциона на 1833 г. СПб., 1833, с. 71—72, 53.

ского от представления о художнике. Путь от зарождения мысли к ее претворению в произведении искусства труден, но это естественный путь гармонического познания вселенной и человека, художник не должен отклоняться от него. Знание же, чудесно дарованное Сегелиелем, мертво, оно не сближает Киприяно с природой и людьми, а полагает «вечную бездну» между ними.

Искусство Одоевского-повествователя не осталось в его повестях о художниках неизменным. О постепенном усложнении творческих задач, которые он перед собой ставил, и методов их разрешения свидетельствует в особенности последняя из повестей, предназначавшихся для «Дома сумасшедших», — «Себастиян Бах».

Прошлое и будущее искусства, которому служил Бах, в повести символически представляют разные типы людей искусства. Первый из них воплощен в старшем брате Баха — органисте Христофоре. Это благочестивый носитель старых традиций своего ремесла, которое он оберегает от вторжения любых новшеств. «В понятиях Христофора музыка соединялась со всеми семейными и общественными обязанностями».[21] Подобен ему и «славный органный мастер» Банделер, к которому Бах поступает в ученики. Противоположностью этим носителям средневековых ремесленных норм предстает другой органный мастер — «странный человек» Иоганн Альбрехт. Встреча с ним — решающее событие для самоопределения Баха-художника. Бескорыстный романтик, энтузиаст искусства, он видит в музыке стихию, приближающую человека к божеству, а во всяком «усовершенствовании орудий сего дивного искусства» — новую победу человеческого духа. Альбрехт открывает Баху глаза на его истинное призвание. Себастиян становится великим музыкантом, но его гениальная музыка имеет и свой предел. И жизнь, и искусство Баха — «величественная мелодия», «безмолвная молитва»,[22] где нет места мятежным и грешным земным страстям. Новый тип искусства идет на смену музыке Баха. Обращенное не к богу и вселенной, а к человеку и миру его страстей, оно олицетворено фигурой певца-итальянца, появление которого разрушает строгую гармонию жизни композитора.

От философской повести, где историческая индивидуальность художника и обстоятельства его жизни служат лишь отправной точкой для размышлений об общей природе искусства, его назначении и муках творческого воплощения, Одоевский эволюционировал к повествованию более сложного типа, где жизнь героя выявляет драматизм, свойственный историческому развитию искусства в его время. Философское зерно повести не исчезло, а обогатилось, стало более многогранным. Соответственно усложнилось ее строение: развилась фабула, умножилось число персо-

---

[21] Московский наблюдатель, 1835, май, кн. 1, с. 70.
[22] Там же, с. 91, 95.

нажей, их действия получили более сложные мотивировки, композиция (ранее однолинейная) обрела зачатки побочных сюжетных линий.

Историческая удаленность, фантастико-аллегорический сюжет призваны создать известную дистанцию между героем Одоевского и читателем и подчеркнуть масштабность и общезначимость затронутых вопросов. Принципиально иначе подходит к теме художника другой повествователь 1830-х гг. — Н. А. Полевой. Его повесть «Живописец» (1834) — анализ трагической судьбы современного и притом русского таланта. Герой Полевого максимально приближен к читателю, а в обстоятельствах его жизни доминирует социальный момент.

Живописец Аркадий — «сын бедного чиновника, ничтожный разночинец».[23] Обретя благодетеля и друга в генерале ***, он получает возможность развить свой дар, духовно возвыситься над своей средой. Но талант, который ценит в нем просвещенный покровитель, ничего не значит в глазах толпы.

Трагедия героя усугубляется положением искусства в современном мире. В древности, рассуждает Аркадий, художник и общество были едины в поклонении изящному, в средние века их роднил религиозный энтузиазм. Ныне же духовная связь между ними разрушена. Для общества, во всем ищущего одной пользы, «художник есть такой же работник, как слесарь, кузнец, плотник»,[24] и обрести творческую силу он может только во вдохновении земных страстей. Не случайно лучшая картина Аркадия изображает муки Прометея: это символ его судьбы. Идеальные порывы души Аркадия, его стремление разгадать высокое назначение художника «теперь, в наше время», обрекают его на роковой разлад с миром, где ценится одна вещественность.

По мысли Полевого, лишь творения художника позволяют постигнуть историю его души. Особенно знаменательны и символичны три картины Аркадия: первая воплощает малый, но недостижимый для художника мир семейного счастья, вторая — трагедию титана, даровавшего миру свет и обреченного за это на безысходные муки, третья («последняя») — надежду, которую черпает страдалец-художник, взирая на Христа, благословляющего детей. Примечательно, что для характеристики судьбы героя Полевой использует стихотворные вставки, причем дважды он цитирует Пушкина и одна из этих цитат восходит к циклу стихов о поэте («Ответ анониму», 1830).

В январе того самого 1835 г., когда писались «Египетские ночи», вышел сборник Гоголя «Арабески», где он также выступил с двумя повестями о художнике. Одна из них — «Портрет» — при всем своеобразии авторского почерка и по проблематике, и типологически имеет точки соприкосновения с произведениями

---

[23] *Полевой Николай.* Мечты и жизнь. М., 1834, ч. 2, с. 79.
[24] Там же, с. 109.

как Одоевского, так и Полевого. Особенно бросается в глаза связь «Портрета» [25] с «Импровизатором».

Подобно Киприяно Черткова удручает «сухой, скелетный труд» художника. В отчаянии он противопоставляет себя «великим творцам»: «Только тронут они кистью, и уже является у них человек вольный, свободный, таков, каким он создан природою; движения его живы, непринужденны. Им это дано вдруг, а мне дóлжно трудиться всю жизнь; всю жизнь исследовать скучные начала и стихии, всю жизнь отдать бесцветной, не отвечающей на чувства работе».[26] Ропот Черткова подготавливает почву для вторжения в его жизнь искусителя: «Все делается в свете для пользы. Бери же скорее кисть и рисуй портреты со всего города! бери все, что ни закажут; но не влюбляйся в свою работу<...> Чем более смастеришь ты в день своих картин, тем больше в кармане будет у тебя денег и славы».[27] На деньги, найденные в раме чудесного портрета, Чертков нанимает богатую мастерскую, а желание угодить вкусам заказчиков превращает его в модного живописца-ремесленника. Потрясение, пережитое героем при взгляде на создание истинного художника, побуждает его вернуться на оставленный путь. «Но, увы! <...> Кисть его и воображение слишком уже заключились в одну мерку, и бессильный порыв преступить границы и оковы, им самим на себя наброшенные, уже отзывался неправильностию и ошибкою <...> на каждом шагу он был останавливаем незнанием самых первоначальных стихий; простой, незначущий механизм охлаждал весь порыв и стоял неперескочимым порогом для воображения».[28] Конец Черткова — безумие и гибель.

Чертков, как и Киприяно, изменяет призванию, попирая законы искусства. Орудием гибели художника выступает в обоих случаях таинственное существо, носитель сверхъестественных, демонических сил. Но на этом сходство между повестями Гоголя и Одоевского кончается.

Чертков — «петербургский художник». Встречаясь с ним в «картинной лавочке на Щукином дворе», читатель попадает затем в его «тесный чердак» на 15-й линии Васильевского острова, знакомится с его «грязным камердинером», квартирохозяином, квартальным надзирателем, его первыми заказчиками. Внешняя обстановка жизни художника-бедняка, его внутренний мир, психологическая борьба, предшествующая его окончательному падению, — все это воссоздано Гоголем в реальных очертаниях.

Особый вопрос, затронутый в «Портрете», — вопрос о влиянии искусства на душу человека и — связанный с ним — о нрав-

---

[25] Здесь и далее мы имеем в виду лишь первую редакцию «Портрета» («Арабески»), а не редакцию 1842 г.

[26] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14-ти т. М., 1938, т. 3, с. 406.

[27] Там же, с. 410.

[28] Там же, с. 423.

ственной ответственности художника. «Странная» живость купленного Чертковым портрета оставляет в душе его тягостное чувство. «„Что это?“ думал он сам про себя: „искусство или сверхъестественное какое волшебство, выглянувшее мимо законов природы? Какая странная, какая непостижимая задача! или для человека есть такая черта, до которой доводит высшее познание, и чрез которую шагнув, он уже похищает несоздаваемое трудом человека, он вырывает что-то живое из жизни, одушевляющей оригинал <...> или чересчур близкое подражание природе так же приторно, как блюдо, имеющее чересчур сладкий вкус?“».[29] Во второй половине повести, в истории чудесного портрета и его создателя, Гоголь пытается дать ответ на этот вопрос. Однако сам он чувствовал условность найденного решения, что и послужило одним из стимулов к позднейшей переработке повести. Художник, написавший портрет, перенес на полотно часть той демонической силы, которая жила в оригинале — коломенском ростовщике Петромихали. И как при жизни ростовщика его деньги и его чары губили тех, кто прибегал к нему в час нужды, так теперь золото, таинственно «купленное» Чертковым вместе с портретом Петромихали, развращает и губит сначала его талант, потом и самого художника.

Обе части «Портрета» (одна, героем которой является Чертков, и другая — история создателя портрета) не только композиционно уравновешивают друг друга, но связаны глубоким смысловым параллелизмом. Чертков изменил своему призванию, а автор портрета в художническом увлечении перешел «черту, положенную границею для воображения». И если для Черткова, расточившего свой дар и впавшего в грех зависти и человеконенавистничества, нет возврата к творчеству, то «скромный набожный живописец», оказавшись первой жертвой страшного портрета, находит в себе силы преодолеть «мрачное состояние души» и искупить свой грех раскаянием и подвижническим служением религиозному искусству.[30]

Гоголь призывал писателя «вывести законы действия из нашего же общества», выявив его «общие элементы», «двигающие его пружины».[31] В истории Черткова такой подход лишь нащупывается, в «Невском проспекте» он определяет интригу и построение повести. Самая мечтательность Пискарева, романтический склад его «детски-простодушных» представлений о мире произрастают из особенностей большого города, порождающего и убивающего мечту.

Дух современной цивилизации губителен не только для художника, но и для самой красоты, без которой не может существовать идеальное искусство. Гибнущий мечтатель, развращенная красота и противопоставленная им торжествующая пош-

---

[29] Там же, с. 405—406.
[30] Там же, с. 433, 438.
[31] Там же, т. 8, с. 555.

лость — вот два лика современного общества, где «все обман, все мечта, все не то, чем кажется».[32]

Уже в «Портрете» эстетическая проблематика подчинена этической. Измена Черткова своему призванию влечет за собой его гибель не только как художника, но и как человека. Точно так же создатель таинственного портрета, нарушив законы искусства, совершает грех перед людьми и богом. В «Невском проспекте» этические мерки приложены уже не к художнику, а к обществу и, шире, к современному миру. Если в «Портрете» Гоголь для изображения губительных сил, тяготеющих над художником, прибегает к условно-фантастической символике, то в «Невском проспекте» фантастическими приметами насыщается атмосфера реального Петербурга.

Известно об интересе, который вызвала у Пушкина первая оригинальная русская повесть о художнике — «Последний квартет Бетховена» Одоевского.[33] В рецензии на второе издание «Вечеров» поэт сочувственно отозвался о «Невском проспекте», в котором он увидел «самое полное» из произведений Гоголя (XII, 27). Тем не менее в своей повести о художнике Пушкин, своеобразно преломив некоторые грани проблематики, стоявшей в центре романтических разработок темы, пошел другим путем.

3

Еще до того как тема поэта возникла в художественном творчестве Пушкина, она прозвучала в его письмах 1822—1825 гг. Исходя из своего «горького опыта» (XIII, 50) поэт поднимает вопрос о реальном положении современного русского писателя, не желающего пользоваться «великодушным покровительством просвещенного вельможи», стремящегося сохранить и упрочить благородную независимость словесности (XIII, 96). В середине 1825 г. в письме к А. А. Бестужеву Пушкин развивает взгляды, предвосхищающие рассуждения Чарского. «У нас писатели, — читаем здесь, — взяты из высшего класса общества — аристократическая гордость сливается у них с авторским самолюбием. Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою — а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин, — дьявольская разница!» (XIII, 179).

С 1824 г. тема поэта в разных ее аспектах все чаще привлекает Пушкина-поэта. «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), «Пророк» (1826), «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828),

---

[32] Там же, т. 3, с. 45.

[33] По свидетельству А. И. Кошелева в его письме к Одоевскому от 21 февраля 1831 г. Пушкин расценивает «Последний квартет Бетховена» — произведение, «замечательное по мыслям и по слогу», — как симптом приближения русской прозы к уровню европейской, выражающей «мысли нашего века» (Русская старина, 1904, кн. 1, с. 206).

«Поэту» (1830) — таковы лишь основные звенья в разработке этой темы, различные отражения которой мы встречаем в ряде других стихотворений конца 1820-х и 1830-х гг., а также в «Евгении Онегине», «Борисе Годунове», «Моцарте и Сальери». Если в пушкинских письмах отразился трезвый анализ конкретных условий, определявших положение русского литератора, то в лирике образ поэта обретает черты широкого философского обобщения. Под влиянием личного опыта тема взаимоотношений поэта и общества получает в стихах Пушкина все большую поэтическую конкретность, обогащаясь новыми гранями. И все же трактовка этой темы в поэзии тяготеет к предельной обобщенности, подчиняясь законам лирических жанров.

С начала нового десятилетия Пушкин все чаще задумывается над реальным положением русского писателя. Этот вопрос связывается теперь для него с широким кругом исторических и социальных проблем. Публицистические и историко-литературные аспекты темы поэта проникают в разные жанры художественного творчества Пушкина: в поэму («Езерский», 1832—1833), в стихотворный памфлет («Моя родословная», 1830), в художественную («Отрывок», 1830) и в критико-публицистическую прозу («Путешествие из Москвы в Петербург», «О ничтожестве литературы русской», 1833—1834). Для предыстории «Египетских ночей» особенный интерес представляет «Отрывок», о котором мы уже говорили в связи с историей предисловия к «Повестям Белкина». «Отрывок» — первый в творчестве Пушкина повествовательный фрагмент, где интересующая нас тема разрабатывается в ее конкретных жизненных очертаниях.

«Отрывок» — произведение откровенно автобиографическое. Вместе с характерными приметами личности Пушкина он впитал в себя ряд существенных черт, отличавших общественно-литературную позицию поэта и определивших направление и проблематику его критико-публицистических статей и набросков, возникших одновременно, болдинской осенью 1830 г. Публицистические мотивы сближают «Отрывок» не только с «Опровержением на критики» и более ранними статьями 1830 г. («Разговор о критике», «О статьях кн. Вяземского», «Письмо к издателю „Литературной газеты“»), но и со сценами «Альманашник», со стихотворением «Моя родословная». В нем собраны воедино мотивы стихотворений Пушкина о поэте. Но здесь и они приобрели открыто личное звучание, а с ним — социально-психологическую и бытовую конкретность. В полном согласии с первоначальным, автобиографическим замыслом «Отрывка» находится и дополнение к нему, набросанное в 1832 г.[34]

---

[34] Симптоматично возвращение к «Отрывку» в ходе работы над «Езерским»: дополнение («О невзгодах ремесла» — VIII, 961) было набросано вскоре после возникновения черновых строф родословной Езерских (см.: *Соловьева О. С.* «Езерский» и «Медный всадник». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960, т. III, с. 280—281). Впоследствии «Езерский» усвоил ряд тем, еще более сблизивших его с «Отрывком».

П. А. Плетнев при первой публикации «Отрывка» отметил его текстуальную связь с авторской характеристикой Чарского, открывающей «Египетские ночи». Вернувшись в 1835 г. к «Отрывку», Пушкин подверг его существенной обработке, устранив, в частности, свойственный ему явный автобиографизм. Но хотя изменения, произведенные в тексте 1830 г., детально изучены, общий их смысл, как нам представляется, прояснен недостаточно. Убравши из образа Чарского все чрезмерно личное, Пушкин вместе с тем — и это также неоднократно отмечалось исследователями — изменил два принципиальных обстоятельства, определяющих общественное положение этого персонажа. Герой «Отрывка» — потомок исторического дворянского рода, о Чарском же в повести сказано лишь, что дядя его был «виц-губернатором в хорошее время». В черновиках тот же дядя назывался «саратовским откупщиком» (VIII, 839). Герой «Отрывка» беден, Чарский богат. По-видимому, Пушкину было важно сделать положение Чарского в свете неуязвимым, сблизив его с процветающим слоем современного дворянства и в то же время избавив от бремени «худородности», что открыло возможность сосредоточить внимание на теме отношений поэта (и притом поэта, общественное положение которого гарантирует ему полноту внешней независимости) и публики.

Зависимость Чарского от общества принимает более сложные формы, чем у героя «Отрывка». Хотя знатность и богатство обеспечивают Чарскому внешнюю свободу, его убеждения и характер определены обществом. Желание оградить себя от собственнических притязаний публики, остаться в глазах друзей безукоризненным светским человеком порождает у Чарского ряд причуд, имеющих целью «сгладить с себя несносное прозвище» поэта. «Он избегал общества своей братьи литераторов, и предпочитал им светских людей, даже самых пустых. Разговор его был самый пошлый и никогда не касался литературы. В своей одежде он всегда наблюдал самую последнюю моду с робостию и суеверием молодого москвича, в первый раз отроду приехавшего в Петербург <...> Чарский был в отчаянии, если кто-нибудь из светских его друзей заставал его с пером в руках. Трудно поверить до каких мелочей мог доходить человек, одаренный впрочем талантом и душою» (VIII, 264).

Жизнь Чарского раздваивается: полосы светского рассеяния перемежаются в ней с мгновениями творческими, когда «и свет, и мнения света, и его собственные причуды для него не существовали». Эта раздвоенность, как увидим далее, варьируется в судьбе итальянца-импровизатора. Сближаясь по внешности с представлениями романтической эстетики, которая непреодолимой чертой отделяла жизнь духа от жизни плоти, она по сути не имеет с ними ничего общего.[35] И импровизатор, и Чарский самозабвенно служат искусству, а в остальное время живут

[35] См. об этом: *Тойбин И. М.* «Египетские ночи» и некоторые вопросы творчества Пушкина 1830-х годов, с. 131 и сл.

в соответствии с нормами своей общественной среды: итальянец — заботясь о хлебе насущном, барин Чарский — скрывая под маской душу и сердце поэта, «чинясь и притворяясь». Их невзгоды рождаются из самой жизни, сложно мотивированы исторически, социально и психологически.

Следует напомнить, что в черновой редакции «Путешествия из Москвы в Петербург» (1833—1834) Пушкин уточнил и дополнил свои старые наблюдения над положением писателя в России, включив их в контекст фактов, принадлежащих истории и современности литературы, отечественной и европейской. Для нашей цели особенно важно подчеркнуть два новых выявившихся здесь аспекта. По-прежнему проводя различие между писателями русскими, большею частию дворянами, и европейскими, происходившими, как правило, из других сословий, и считая, что «это дало особую физиономию нашей литературе» (XI, 228), Пушкин теперь полагает, что нужда в высоком покровительстве еще не означает отсутствия нравственности, независимости и благородства. Меценатство предстает здесь как историческая форма отношений между представителями могущественных сословий и талантом и поставлено в один ряд с иными, пришедшими ему на смену проявлениями зависимости писателя от общества. В тесной связи с предыдущим воспринимает Пушкин явление, новое для современной ему русской литературы: выступление на поприще словесности «писателей, не принадлежащих к дворянскому сословию», имело следствием, что писатели-дворяне «постепенно начинают от них удаляться под предлогом какого-то *неприличия*». «Странно, — замечает поэт, — что в то время, когда во всей Европе готический предрассудок [противу наук и словесности, будто бы не совместимых с благородством и знатностью] почти совершенно исчез, у нас он только что начинает показываться» (XI, 229). Носителем этого «готического предрассудка» (хотя и имеющего серьезные общественно-литературные причины) и предстает в повести Чарский.

Отделяя Чарского от героя автобиографического «Отрывка», Пушкин делает «мелочи его характера» предметом иронической рефлексии. Литературно-общественная позиция героя «Отрывка» изображалась как некая данность, воспринятая глазами автора-единомышленника. В «Египетских ночах» иное: Чарский близок автору, но и отстранен от него, анализируется им как культурно-психологический тип, продукт среды и обстоятельств. Мы имеем здесь дело не просто с переработкой старого наброска, но с двумя разными этапами в осмыслении сходного круга явлений. Это позволяет поставить вопрос о пределах автобиографизма образа Чарского. Не случайно критика следующей литературно-общественной эпохи улавливала в нем родовые черты художника-дворянина пушкинской поры.[36] Взгляд на Чарского со стороны

---

[36] См.: *Ларош Г. А.* Михаил Иванович Глинка. — В кн.: *Ларош Г. А.* Избранные статьи о Глинке. М., 1953, с. 148.

углубляется благодаря тому, что в повести ему противостоит фигура иного поэта, бедняка-импровизатора. Формы зависимости странствующего итальянца от общества отличны от форм зависимости Чарского и сходны с ними. Но этого мало. Автор попеременно побуждает нас становиться на точку зрения то Чарского, то импровизатора, смотреть на одного из них глазами другого.

4

Мы видели, что многие из возникших в 1830-е гг. повестей о художнике — «Иоганн Себастиян Бах» Одоевского, «Живописец» Полевого и в особенности «Портрет» Гоголя — построены на противопоставлении двух или нескольких типов художников. В «Египетских ночах» перед нами также два поэта, различных и по своему положению в обществе, и по природе своего искусства, — Чарский и импровизатор.

Искусство поэтической импровизации в эпоху Пушкина еще не утратило характера живого бытового явления. Пушкин и его современники слышали импровизации Мицкевича; весной и летом 1832 г. в Петербурге неоднократно выступал немецкий поэт-импровизатор Лангеншварц. Ряд сообщений о Лангеншварце появился в «Северной пчеле» [37]; судя по всему, именно он послужил прототипом Киприяно — героя повести Одоевского «Импровизатор». Высказывалось предположение, что обстановка публичного сеанса Лангеншварца, описанная Н. И. Гречем, могла подсказать ряд деталей для третьей главы «Египетских ночей».[38]

О выступлениях известных мастеров импровизации писали газеты и журналы, и, конечно, они служили предметом рассказов и рассуждений в обществе.[39] Еще важнее, быть может, что тема эта занимала определенное место в литературе начала XIX в. В 1807 г. вышел знаменитый роман г-жи де Сталь «Коринна, или Италия», хорошо знакомый Пушкину и не раз упомянутый им. Героиня романа — вдохновенная поэтесса-импровизаторша. Импровизации ее — «стихи, полные чарующей силы, о которой проза может дать лишь самое слабое представление»,[40] — приведены в романе как раз в прозаическом пересказе. Есть в «Коринне» и антипод героини — импровизатор-ремесленник. Что эти образы г-жи де Сталь могли сыграть известную роль при оформлении в воображении Пушкина образа итальянца-импровизатора, уже отмечалось в научной литературе.[41]

---

[37] См.: *Казанович Е.* К источникам «Египетских ночей». — В кн.: Звенья. М.; Л., 1934, кн. 3—4, с. 191—204.

[38] Там же, с. 190 и сл.

[39] См. об этом: *Степанов Л. А.* Об источниках образа импровизатора в «Египетских ночах». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982, т. X, с. 168—175.

[40] *Сталь Ж., де.* Коринна, или Италия. М., 1969, с. 29 (Лит. памятники).

[41] См.: *Казанович Е.* К источникам «Египетских ночей», с. 190—191; *Черневич М. Н.* Жизнь и творчество Жермены де Сталь. — В кн.: *Сталь Ж., де.* Коринна, или Италия, с. 403.

Однако для нас важны здесь не жизненные или литературные источники пушкинского образа, а его соотношение с другими преломлениями темы импровизатора в русской литературе 1830-х гг. В этом отношении особый интерес представляет «Импровизатор» Одоевского, а также появившийся в «Телескопе» за год до создания «Египетских ночей» очерк «Итальянские импровизаторы», где интерпретация искусства импровизации сочетается с размышлениями о его природе и судьбах.

В основе повести Одоевского лежит недоверие к искусству импровизации как таковому. Кажущаяся легкость, с которой творит импровизатор, делает импровизацию в глазах автора a priori «незаконным», ложным видом искусства, ловкой подделкой под него, где артистом движет расчет, а не вдохновение. В противоположность Бетховену, страдающему от того, что его воображение всегда опережало возможности воплощения, но видящему в «сладких муках создания» смысл жизни, Киприяно-поэт испытывает не избыток, а недостаток «способности мыслить» и «способности выражаться», ищет исцеления от труда творчества, как от «нравственной натуги».[42] Дар Сегелиеля — дар легкого творчества и готового, всепроникающего знания — превращает его из художника в своего рода антихудожника, в ремесленника, в «холодного жреца <. . .> привыкшего к таинствам храма».[43]

Пушкинский импровизатор соединяет в себе творческий дар и порожденную «житейской необходимостью» «простодушную любовь к прибыли» (VIII, 270). В двух ликах выступает перед читателем и герой Одоевского. Сеанс импровизации приносит Киприяно, спокойно и холодно властвующему над «стихиями поэтического создания», полный успех. По окончании же сеанса заявляет о себе другая сторона его натуры: «. . . Импровизатор бросился к собиравшему деньги при входе и с жадностию Гарпагона принялся считать их. Сбор был весьма значителен. Импровизатор еще от роду не видал столько монеты и был вне себя от радости».[44] Однако дальше этого внешнего рисунка сходство между героями Пушкина и Одоевского не идет.[45] Если у Пушкина импровизатор наделен свободным вдохновением художника, то в импровизациях Киприяно творческий гений подменен механическим искусством игрока и «самодовольством фокусника».[46]

Скептическому взгляду Одоевского на искусство импровизации созвучна позиция автора упомянутой выше статьи «Итальянские импровизаторы».

Начав свою статью словами: «Племя итальянских импровизаторов, некогда столь обильное, в настоящее время со дня на

---

[42] Альциона на 1833 г., с. 69.
[43] Там же, с. 53.
[44] Там же.
[45] См.: *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 321.
[46] Альциона на 1833 г., с. 53.

день оскудевает»[47] и рассказав вкратце историю искусства импровизации в Италии от эпохи Возрождения и до начала XIX в., неизвестный автор этой статьи, укрывшийся за псевдонимом «B. a. d. G.», писал: «Только недостаток таланта бывает причиною того, что импровизаторы делаются импровизаторами: они импровизируют потому, что не могут быть поэтами. Этого мало: по моему мнению, истинный поэт, увлекаясь по легкомыслию к импровизации, отрекается от своего достоинства, от высокого призвания поэта, дабы тешить публику в качестве простого лицедея. Импровизатор превращает поэзию в шарлатанство, является перед толпой, кричит, ломается; и все это для того, чтоб прикрыть блистательным облаком бледность своего одушевления, жертвы, к коим принуждает его рифм, услуги, коих требует он в это время от памяти. Поэт подобен воину, который сначала покоен, но мало-помалу возвышается к одушевлению и, схватываясь в рукопашный бой с опасностью, приобретает в самой борьбе силу продолжать ее; импровизатор есть азиатец, возбуждаемый к бою туманом опиума. Поэту внимают его отечество и весь свет, его век и вся будущность; на импровизатора дивятся как на жирафа или как на ученую собаку, изумляясь легкости с которой он подбирает рифмы, так, как изумляются ярмарочному фигляру, когда он выкидывает разные фокус-покусы».[48]

Обращенные к Чарскому слова импровизатора из второй главы «Египетских ночей» легко могут показаться прямой полемической отповедью автору «Импровизатора» или ответом на приведенные строки из статьи «Телескопа», хотя вряд ли Пушкин вкладывал в них непосредственно полемический смысл.

«Как! — восклицает Чарский, восхищенный искусством итальянца. — Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашею собственностию, как будто вы с нею носились, лелеяли, развивали ее беспрестанно. Итак, для вас не существует ни

---

[47] Телескоп, 1834, ч. XXIV, № 50, с. 405. Ср.: Об итальянских импровизаторах новейших времен. — Невский зритель, 1820, май, с. 195—198, где читаем: «Итальянцы почитают введение сего искусства за упадок их поэзии» (с. 195—196). Следует отметить, что в первой половине XIX в. искусство импровизации связывается по преимуществу с Италией. Симптоматичен в этом отношении роман Ж. де Сталь «Коринна». Характерны и слова Гегеля в его посмертно изданных «Лекциях по эстетике»: «...искусство и определенный способ его созидания связаны с определенным национальным типом. Например, импровизаторы встречаются преимущественно в Италии, и итальянские импровизаторы удивительно талантливы. Они и теперь еще импровизируют пятиактные драмы, в которых нет ничего заученного, а все создается благодаря знанию человеческих страстей и ситуаций и глубокому вдохновению в данный момент» (*Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4-х т. М., 1968, т. 1, с. 296). Это представление, которое ко времени создания «Египетских ночей» имело за собой длительную традицию, и было, по всей вероятности, причиной того, что Пушкин сделал своего импровизатора итальянцем.

[48] Телескоп, 1834, ч. XXIV, № 50, с. 413—414. Можно предположить, что подпись «B. a. d. G.» расшифровывается как «Bad G‹astein›» и указывает на место написания очерка. Автором его мог быть С. П. Шевырев.

труда, ни охлаждения, ни этого беспокойства, которое предшествует вдохновению?.. Удивительно, удивительно!..

Импровизатор отвечал:

— Всякой талант неизъясним. Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами? — Так никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею — тщетно я сам захотел бы это изъяснять» (VIII, 270).

Одоевскому и автору статьи «Итальянские импровизаторы» зависимость импровизатора от воли слушателей, его выступление перед публикой в образе лицедея представляются изменой внутренней свободе искусства, разрушением подобающего ему ореола, заменой творческой свободы механическим ремеслом. У Пушкина же искусство импровизации, при всем своеобразии и несхожести с другими видами искусства, так же неизъяснимо, как они. Всякий талант — ваятеля и зодчего, поэта и импровизатора — имеет свои законы. Отрицать один из них в пользу другого, отвергать ваяние или импровизацию и противопоставлять им поэзию или любое другое искусство как некий истинный, более высокий идеал творчества значит обеднять природу и человеческий гений, не верить в их щедрость и в разнообразие их даров. Вот почему в «Египетских ночах» противоположность поэта и импровизатора, несмотря на все, разделяющее их, в конечном счете снимается. Остается лишь интерес поэта к носителю дара импровизации, одной творческой натуры к специфике артистической жизни другой.

Импровизатор не только выступает за деньги. Он и в выборе темы связан «чуждой внешнею волею». И все же артист может при этом сохранять творческую свободу, подобно поэту, который продает свою рукопись, но не продает своего вдохновения. Именно здесь пролегает для Пушкина грань между истинным творцом и продажным литератором булгаринского толка, который в пушкинской системе ценностей выступает антиподом истинного творца.

«Мысли импровизатора о тайнах творчества, о природе художественного гения, — справедливо отметил И. Нусинов, — весьма близки к тем, которые в популярной в годы создания „Египетских ночей“ книге Ваккенродера „Размышления отшельника, любителя изящного“ высказывал Рафаэль в письме к своему ученику Антонию. Рафаэль писал ученику: „Спроси певца: откуда у него взялся грубый или приятный голос? Может ли он отвечать тебе? Так и я не могу сказать, почему изображения под моею рукою ложатся так, а не иначе“».[49]

[49] См.: *Нусинов И.* Пушкин и мировая литература. М., 1941, с. 345. Ср.: Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком. М., 1914, с. 29.

Если у Одоевского импровизатор Киприяно противопоставлен истинным художникам — Бетховену[50] и Баху (повесть о них была для автора своеобразным «житием» человека искусства), то пушкинский импровизатор, по замечанию Нусинова, «своим творчеством, своими мыслями об искусстве <...> близок самому божественному Рафаэлю».[51] Он не только противостоит Чарскому как бедняк аристократу, но и сближен с ним как художник. Погруженные в «заботы суетного света», оба они по-разному подпадают под его влияние и в этом «хладном сне» уподобляются самым «ничтожным» из «детей ничтожных мира»: один отдает щедрую дань светским предрассудкам, другой погружен в «меркантильные расчеты»; но лишь до тех пор, пока не зазвучит «божественный глагол». В момент вдохновения и Чарский, и импровизатор — свободные творцы, слышащие «приближение бога».

«Контраст Чарского и импровизатора — условный, временный, относительный. Постоянно и абсолютно в них — их единство. То, что они прекрасны как поэты, и то, что они оба пленники черни, хотя плен их различный».[52]

5

«Египетские ночи» — одна из вершин искусства композиции у Пушкина. Начало повести состоит из трех глав, из которых каждая разыгрывается на новой «сценической площадке». Действие первой происходит в кабинете Чарского, два его участника — Чарский и импровизатор. Их знакомство начинается с внезапной размолвки, а та едва не приводит к разрыву: безвинно раздражив тщеславие хозяина, импровизатор невольно навлекает на себя его гнев. Раскаяние Чарского и тот новый оборот, который принимает его беседа с гостем, когда он узнает в нем собрата по искусству, приводят к зарождению взаимопонимания между ними. Во второй главе перед нами те же два лица, но действие из кабинета аристократа переносится в «нечистый» трактир. Композиция первой главы здесь как бы нарочито «перевернута»: под влиянием импровизации итальянца взаимопонимание Чарского и импровизатора достигает вершины, в конце же главы снова выступают обстоятельства, разделяющие их: наивная расчетливость импровизатора, которую он простодушно не пытается скрыть, смущает Чарского. В последней главе сцена расширяется: общество, о котором автор напоминал уже в своих открывающих повесть рассуждениях и которое во второй главе

[50] «...Заставляет меня объяснять, — сетует Бетховен подобно Рафаэлю Ваккенродера, — почему я в том или другом месте употребил такое и такое соединение мелодий, такое и такое сочетание инструментов, когда я самому себе этого объяснить не могу!» (Северные цветы на 1831 г., с. 114—115).

[51] *Нусинов И.* Пушкин и мировая литература, с. 345.

[52] Там же, с. 346—347.

фигурировало в импровизации итальянца в символическом образе «толпы», теперь выступает на первый план.

На всем протяжении трех глав повести мы вместе с Чарским приближаемся к импровизатору, фигура которого предстает перед ним, а вместе с тем и перед читателем, в ряде сменяющихся ракурсов. Каждый из них приоткрывает в итальянце новые черты, и это вызывает соответствующую реакцию Чарского, которая сообщает новую глубину также и его облику.

В образе импровизатора Пушкин, не изменяя обычному для него принципу экономии изобразительных средств, не пренебрегает, однако, ни одним из возможных компонентов характеристики. При первом появлении итальянца в кабинете Чарского поэт вместе со своим героем окидывает незнакомца взглядом, составляя о нем мгновенное впечатление. Портрет его быстро сменяется описанием костюма, и как черты его лица складываются в типовой, лишенный индивидуального начала портрет иностранца, так одежда не позволяет сделать однозначного вывода о роде его занятий и месте в социальной иерархии.

«Он был высокого росту — худощав и казался лет тридцати. Черты смуглого его лица были выразительны: бледный высокий лоб, осененный черными клоками волос, черные сверкающие глаза, орлиный нос и густая борода, окружающая впалые желтосмуглые щеки, обличали в нем иностранца. На нем был черный фрак, побелевший уже по швам; панталоны летние (хотя на дворе стояла уже глубокая осень); под истертым черным галстуком на желтоватой манишке блестел фальшивый алмаз; шершавая шляпа, казалось, видала и вёдро и ненастье. Встретясь с этим человеком в лесу, вы приняли бы его за разбойника; в обществе — за политического заговорщика; в передней — за шарлатана, торгующего элексирами и мышьяком» (VIII, 265). Вся последующая часть повести уточняет этот яркий, но неопределенный образ, одну за другой проясняет отдельные его грани. Уже первая глава со свойственной Пушкину стремительностью вносит полную определенность в вопрос о социальном положении посетителя Чарского, обозначает пропасть, разделяющую героев, и разъясняет причины их интереса друг к другу. Незнание иностранцем французского языка — международного языка аристократической касты — и «низкие поклоны», которыми сопровождает он свою речь, имеют неизбежным следствием то, что Чарский «не предложил ему стула». Остальное довершает роковой случай, подготовленный местом, временем, обстоятельствами встречи: бедный неаполитанец наносит тщеславию Чарского чувствительнейшее оскорбление, назвавшись его собратом. Ему ответом — досада и плохо скрытое негодование, которые находят выход в тираде, отражающей весь трагизм положения Чарского (и русского поэта вообще), а для его слушателя означающей лишь одно: между ним, «бедным кочующим артистом», и «надменным dandy» нет ничего общего. Слова Чарского и реакция на них итальянца — высшее выражение общественного разрыва

между героями повести и начало того поворота, за которым обнаруживается относительность социальных критериев. Если раньше Пушкин смотрел на итальянца глазами Чарского, то в этот момент он впервые взглянул на Чарского глазами итальянца. Открывающая повесть авторская характеристика, которая рисует «изнутри» всю сложность положения русского стихотворца, дополняется теперь взглядом извне, с точки зрения человека другого сословия. При этом в голосе автора в первый раз прозвучали ноты сочувствия неаполитанцу, а Чарский почувствовал «всю жестокость своего обхождения».

Вот слова Чарского, столь разнообразные по своим последствиям: «Звание поэтов у нас не существует. Наши поэты не пользуются покровительством господ; наши поэты сами господа, и если наши меценаты (чорт их побери!) этого не знают, то тем хуже для них. У нас нет оборванных аббатов, которых музыкант брал бы с улицы для сочинения *libretto*. У нас поэты не ходят пешком из дому в дом, выпрашивая себе вспоможения. Впрочем вероятно вам сказали в шутку будто я великий стихотворец. Правда, я когда-то написал несколько плохих эпиграмм, но слава богу с г‹осподами› стихотворцами ничего общего не имею и иметь не хочу» (VIII, 266). В тираде этой, где горечь смешана с раздражением, нетрудно узнать отголосок собственных мыслей Пушкина, впервые четко сформулированных в цитированном выше письме поэта к А. А. Бестужеву, а в 1830-е гг. получивших новое развитие в «Путешествии из Москвы в Петербург» и в возникших тогда же набросках статьи «О ничтожестве литературы русской». В отповеди Чарского мысли Пушкина пропущены сквозь призму сословных «причуд», которые жизнь образовала в человеке, имевшем «сердце доброе и благородное». Дальнейшее развитие действия повести переключает внимание и Чарского, и читателя с внешних сторон существования «кочующего артиста», который «ходит пешком из дому в дом, выпрашивая себе вспоможения», на его внутреннюю жизнь художника. Уже первое его упоминание о характере своего дарования вслед за чувством искреннего раскаяния рождает в Чарском дружеское участие.

Но высший момент сближения между поэтом-аристократом и «бедным импровизатором» — сцена в трактире. В этой сцене оба героя представлены в момент, наиболее благоприятный для каждого из них. Чарский свободен от «мелочей своего характера» и дает полную волю добрым и благородным сторонам своей натуры. Импровизатор избавлен от принужденности и тревоги за исход своего дела, неотделимых от роли просителя, в которой он выступал в первой главе. Радость при известии об успехе миссии Чарского вызывает в нем порыв бескорыстной благодарности, в котором выражается щедрость его южной натуры. Из роскошного кабинета, «убранного как дамская спальня» (с сознательным намерением избежать всего, что напоминало бы о присутствии Музы), где дистанция между ним и итальянцем особенно

бросалась в глаза, Чарский приведен в «тесную канурку», и здесь вчерашний проситель предстает перед ним с совершенно иной стороны. Нарочито подчеркнуты прозаические детали обстановки и внешнего облика итальянца в момент, предшествующий импровизации: «Чарский сел на чемодане (из двух стульев, находившихся в тесной канурке, один был сломан, другой завален бумагами и бельем). Импровизатор взял со стола гитару — и стал перед Чарским, перебирая струны костливыми пальцами и ожидая его заказа». И тем более резким контрастом звучит описание начала импровизации: «Глаза италиянца засверкали — он взял несколько аккордов — гордо поднял голову, и пылкие строфы, выражение мгновенного чувства, стройно излетели из уст его...» (VIII, 268). От тональности авторского рассказа, обретающего внезапно сдержанную романтическую экспрессию, до малейших деталей портрета — все изменилось. Итальянец как бы освободился из пут своей земной оболочки, и высшая, духовная, часть существа его предстала перед Чарским.

Уже предложенная Чарским тема импровизации — «*поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением*», — тема, затрагивающая один из коренных вопросов романтической эстетики и, шире, бытия поэта пушкинской поры, призвана обнаружить родство двух творческих душ. Не случайно она звучит не на публичном сеансе импровизации, а при встрече двух служителей искусства. В преддверии первой импровизации отголоски этой темы слышатся дважды, варьируясь в зависимости от обстоятельств. Сначала она угадывается в злой реплике Чарского, характеризующей петербургское общество и его отношение к искусству. На вопрос итальянца: «Кто ж поедет меня слушать?» — Чарский отвечает: «Поедут — не опасайтесь: иные из любопытства, другие, чтоб провести вечер как-нибудь, третьи, чтоб показать, что понимают итальянский язык; повторяю, надобно только, чтоб вы были в моде» (VIII, 267). Затем импровизатор, рассеивая предубеждение Чарского, будто он не может обойтись без публики, восклицает: «Пустое, пустое! где найти мне лучшую публику? Вы поэт, вы поймете меня лучше их, и ваше тихое ободрение дороже мне целой бури рукоплесканий...» (VIII, 268). Своеобразной реализацией этих посылок и звучит «заказ» Чарского.

Незадолго до начала работы над «Египетскими ночами» Пушкин, как уже отмечалось выше, специально обрабатывал свои стихи о Клеопатре, чтобы ввести поэму** в полупрозаическом пересказе Алексея Ивановича в повесть «Мы проводили вечер на даче». Тем более примечательно, что теперь он вкладывает в уста «кочующего артиста» собственные стихи, да еще представляя их читателю как вольную передачу «пылких строф» итальянца. Оговоримся: в единственной дошедшей до нас рукописи «Египетских ночей» стихотворные части текста отсутствуют. Однако по мере изучения пушкинского архива, в ходе публикации и датировки отдельных составляющих его автогра-

фов высказанное еще П. В. Анненковым предположение о тексте, предназначавшемся для первой импровизации, было уточнено и превратилось в уверенность. В ноябре 1835 г., по возвращении из Михайловского в Петербург, Пушкин работал над стихотворением, в котором объединились элементы двух замыслов предшествующих лет — стихотворения «Поэт и толпа» (1828) и незавершенной поэмы «Езерский» (1832—1833). Эта работа, начатая в связи с «Египетскими ночами», поэтом не была окончена, и в составе повести по предложению С. М. Бонди[53] печатается текст, реконструированный на основе рукописных фрагментов. Существа дела это, однако, не меняет: стихи итальянца («пылкие строфы, выражение мгновенного чувства»), по замыслу Пушкина, таковы, что внимающий ему поэт изумлен и растроган, он даже не сразу обретает дар речи. В этой сцене повести ощущение внутренней близости между героями явно доминирует. Но если к концу первой главы Чарский почувствовал в своем посетителе поэта, то здесь происходит обратный процесс: «Неприятно было Чарскому с высоты поэзии вдруг упасть под лавку конторщика». При «меркантильных расчетах» итальянец «обнаружил такую дикую жадность, такую простодушную любовь к прибыли, что он опротивел Чарскому, который поспешил его оставить, чтобы не совсем утратить чувство восхищения, произведенное в нем блестящим импровизатором» (VIII, 270). Так личность итальянца снова раздваивается на существо творческое и существо социальное, а в его восхищенном слушателе вновь обостряется чувство того, что перед ним человек, принадлежащий к иному общественному кругу.

В третьей главе общество, публика, толпа, присутствовавшая до тех пор лишь в сознании героев как неизбежный фон их творческой жизни и их человеческого поведения, выходит на авансцену, непосредственно участвуя в действии и внося дополнительные штрихи в портреты Чарского и импровизатора. Опасаясь за успех итальянца, Чарский в новой обстановке внимательно изучает его: поэт ревниво стремится оградить достоинство поэта, а светский человек прилагает к собрату по искусству обычные мерки и критерии собравшегося в зале блестящего общества. «Итальянец одет был театрально; он был в черном с ног до головы; кружевной воротник его рубашки был откинут, голая шея своею странной белизною ярко отделялась от густой и черной бороды, волоса опущенными клоками осеняли ему лоб и брови. Все это очень не понравилось Чарскому, которому неприятно было видеть поэта в одежде заезжего фигляра» (VIII, 271). Романтический трафарет, который воспроизвел в своем облике итальянец, на утонченный вкус Чарского, отдает ярмарочным балаганом. Однако действительность во второй раз корректирует его поспешное суждение. «Чарский с беспокойством ожидал, какое впечатление произведет первая минута, но он заметил,

[53] *Бонди С. М.* Новые страницы Пушкина, с. 192—196.

что наряд, который показался ему так неприличен, не произвел того же действия на публику. Сам Чарский не нашел ничего в нем смешного, когда увидел его на подмостках, с бледным лицом, ярко освещенным множеством ламп и свечей» (VIII, 272). Впоследствии романтический облик итальянского артиста, преображенный чудным огнем вдохновения, еще раз предстанет перед читателем повести, но здесь, при первом появлении импровизатора на подмостках, Пушкин через восприятие Чарского подчеркивает прежде всего относительность критериев, которыми руководствуется его герой.

Описание публики и тех тревог, которые уготовило Чарскому и импровизатору «северное равнодушие», очень примечательно и как проявление искусства Пушкина-повествователя, и как выражение новых аспектов проблематики неоконченных «Египетских ночей». Пушкин начинает с общего плана: «Все ряды кресел были заняты блестящими дамами; мужчины стесненной рамою стали у подмостков, вдоль стен и за последними стульями» (VIII, 271). Собравшиеся едины и в нетерпеливом ожидании начала представления, и в реакции на появление артиста, они как бы подчиняются невидимому смычку дирижера. По ходу действия из публики одна за другой выделяются группы, данные более крупным планом. Сначала это «несколько дамских головок», обращенных к Чарскому, затем «два журналиста», «секретарь неаполитанского посольства», молодой русский путешественник, посетивший Италию. Законченное выражение принцип индивидуализации толпы при помощи крупных планов получает в набросках двух контрастирующих, хотя внешне не связанных между собой персонажей, — неловкой и смущающейся «некрасивой девицы» и «молодой величавой красавицы». Вместо характерного для романтической повести о художнике изображения толпы как некоего символического единства, противостоящего поэту-творцу, Пушкин представляет конкретную публику, собравшуюся в зале княгини ** и выражающую себя в обычных бытовых проявлениях. Преобладают здесь представители высшего круга общества, и независимо от цели собрания они руководствуются внутренними законами своей среды. Влияние этих законов испытывают на себе и чуждый высшему свету странствующий артист (в зале княгини ** его вопросы звучат с особой робостью и смирением), и равноправный член общества Чарский. Искреннее беспокойство за успех импровизации не мешает ему подпасть под обаяние «северного равнодушия»; и хотя он ходом событий втянут в назначение тем для импровизации, «играть роль в этой комедии казалось Чарскому очень неприятно» (VIII, 272).

Со времени появления посвященной «Египетским ночам» статьи В. Я. Брюсова стало традицией анализировать третью главу повести в связи с другими прозаическими этюдами Пушкина, рисующими жизнь современного ему великосветского круга. Действительно, фрагменты незавершенной повести «Мы прово-

дили вечер на даче» (хотя они и не являются, как полагал Брюсов, первоначальными набросками «Египетских ночей») и еще более ранние отрывки, объединяемые ныне под названием «Гости съезжались на дачу», в ряде пунктов тематически соприкасаются с описанием слушателей второй импровизации итальянца. И дело не только в том, что предмет этой импровизации дает тему для разговора на даче княгини Д. С разных сторон подходя в набросках разных лет к изображению светского общества, Пушкин неизменно избирает ситуации, выявляющие скрытые причины действий, поступков, самого образа мыслей и характера поведения его героев. Стремление писателя осмыслить такие причины нашло выход в разговоре испанца с русским, примыкающем к началу повести «Гости съезжались на дачу» и связанном тематически с рядом публицистических набросков Пушкина. Общественные явления, ставшие здесь предметом анализа, получили отражение и в «Египетских ночах». В сопоставлении с «разговором» проясняется принципиальный смысл, который вкладывал Пушкин в описание «северного равнодушия», заставившего страдать импровизатора.

Испанец задается вопросом: «. . . я скитался по всему свету, представлялся во всех Евр.‹опейских› дворах, везде посещал высшее общество, но нигде не чувствовал себя так связанным, так неловким как в проклятом вашем Аристокр.‹атическом› кругу — Всякой раз когда я вхожу в залу Княгини В. — и вижу эти немые, неподвижные мумии, напоминающие мне Египетские кладбища, какой-то холод меня пронимает. Меж ими нет ни одной моральной Власти, ни одно имя не натвержено мне Славою — перед чем же я робею». «Перед недоброжелательством», — отвечает русский, объясняя «невнимание и холодность», свойственные представителям русского высшего круга, глубокими социальными причинами: «(О мужчинах нечего и говорить). Наши дамы к тому же очень поверхностно образованы, и ничто Евр‹опейское› не занимает их мыслей — Политика и литература для них не существует — Остроумие давно в опале как признак легкомыслия — О чем же станут они говорить? о самих себе? нет — они слишком хорошо воспитаны» (VIII, 41).

Как видим, стена невозмутимого молчания, на которую наталкивается любой из вопросов, обращаемых итальянцем к великосветской аудитории, имеет причиной отнюдь не северный темперамент петербургской публики. Причины ее холодного равнодушия, по мысли Пушкина, глубже. Они обусловлены социально-исторически и кроются в характере нынешнего воспитания и образованности. Не случайно Пушкин, перечисляя лиц, задавших темы импровизатору, во всех случаях дает понять, что́ заставило их последовать примеру Чарского. И хотя каждый из отважившихся имеет свои причины для особой осведомленности в вопросах итальянской истории и культуры, большинство тем отражает скорее знакомство с модными произведениями ро-

мантического искусства, чем такую осведомленность. Не менее выразительные детали — смех «многих мужчин» при просьбе импровизатора пояснить тему о Клеопатре и неблагосклонное внимание «нескольких дам» к некрасивой девице, имеющее целью намекнуть, что фривольный предмет назначен именно ею. Лишь слова Чарского, поясняющего, что он имел в виду показание Аврелия Виктора, прерывают эту тягостную сцену.

Чарский еще не умолк, предлагая избрать другой предмет, но все формы зависимости импровизатора от публики уже расторгнуты. В конце второй главы импровизатор говорит о необъяснимой быстроте впечатлений, когда «чуждая воля» пробуждает «собственное вдохновение». Теперь, в третьей главе повести, Пушкин пытается схватить момент, когда заказчик теряет власть над артистом и свободное вдохновение овладевает душой творца: «Но уже импровизатор чувствовал приближение бога... Он дал знак музыкантам играть... Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота... и вдруг шагнул вперед, сложил крестом руки на грудь... музыка умолкла... Импровизация началась» (VIII, 274). «В этом месте самый язык Пушкина меняется, и в прозе он начинает говорить тем же сжатым, сильным, чуть-чуть повышенным тоном, каким большею частью говорит в стихах», — справедливо писал В. Брюсов, отмечая, что образ поэта обретает в минуту вдохновения «тот же характер величавости, как образы древнего мира» [54] в его импровизации.

Как упоминалось, текстов импровизаций нет в известном автографе «Египетских ночей». Уже для повести «Мы проводили вечер на даче» Пушкин счел нужным переработать и дополнить стихотворение 1828 г. о Клеопатре, приводя его в соответствие с новым замыслом. Можно поэтому полагать, что и импровизация итальянца, подобно поэме **, не была бы точным воспроизведением этого стихотворения. Однако при отсутствии каких бы то ни было — прямых или косвенных — указаний Пушкина в повесть (по традиции, начало которой положил В. А. Жуковский) вводится «Клеопатра» 1828 г. как единственный законченный поэтом текст, отвечающий заданной теме.[55]

Роль, которая предназначена второй импровизации итальянца в поэтике «Египетских ночей», осмысляют обычно в связи

---

[54] *Брюсов Валерий.* Мой Пушкин. М.; Л., 1929, с. 112.

[55] Мы не касаемся истории публикации этого текста, уточнявшегося по мере того, как изучалась творческая эволюция замысла о Клеопатре. Заметим лишь, что точка зрения С. В. Шервинского, который в «однообразии ритмического строя» «Клеопатры» пытался усмотреть установку на воспроизведение примет импровизированных стихов (*Шервинский С. В.* Ритм и смысл. М., 1961, с. 141), не имеет под собой почвы: в 1828 г., задолго до возникновения замысла «Египетских ночей», отмеченная исследователем особенность ритма имела иную эстетическую функцию.

с вопросом о продолжении повести,[56] который мы здесь оставляем в стороне. Для нас важно другое. Пушкин начал повесть характеристикой Чарского. Впоследствии при каждой смене обстановки герои предстают в новом ракурсе, причем в их характере раскрываются новые грани. Оба героя-художника присматриваются друг к другу, но представление Чарского об импровизаторе остается неполным, пока не зазвучали его стихи. Во фрагменте «Цезарь путешествовал» переводы из Анакреона и Горация сообщали перспективу событиям, варьируя основные темы рассказа. В задуманной и оставленной Пушкиным повести «Мы проводили вечер на даче» стихотворные отрывки, вкрапленные в пересказ поэмы о Клеопатре, обрели иную функцию: слова поэта, проникающего в душу египетской царицы, открывают в ней черты, родственные современности, и вызывают романтический отклик в Вольской. В «Египетских ночах» функция стихотворных вставок еще более расширяется и углубляется. В них запечатлена «встрепенувшаяся» душа импровизатора, слуха которого коснулся «божественный глагол», в них же — и мера его дарования. Первая импровизация итальянца позволяет Чарскому узнать в нем родственную душу истинного поэта. Вторая импровизация прямо предваряется предупреждением, что нам дано присутствовать при «священной жертве» поэта богу песнопений.[57]

---

[56] См.: *Сидяков Л. С.* Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973, с. 139—140. Догадки о возможном окончании «Египетских ночей» послужили основой для разных гипотез, тяготеющих к двум основным типам. Сторонники первой точки зрения идут вслед за В. Я. Брюсовым, который полагал, что «центральное место в „Египетских ночах" занимает поэма о Клеопатре. Прозаический рассказ является только ее рамой. Сцены современной жизни только оттеняют события древнего мира» (*Брюсов Валерий.* Мой Пушкин, с. 112). Представители другой, противостоящей Брюсову версии исходят из посылки, что в «Египетских ночах» «художественные намерения Пушкина вложены в прозаический, а не в стихотворный отрывок» (*Новицкий П. И.* «Египетские ночи» Пушкина. — В кн.: *Пушкин А.* Египетские ночи. Л., 1927, с. 48). Ее сторонники, отталкиваясь от высказанной еще П. В. Анненковым мысли, по которой Пушкин в «Египетских ночах» собирался извлечь особый эффект из сопоставления картин античного и современного мира, и реконструируя пушкинский замысел на основе объединения «Египетских ночей» с повествовательными фрагментами «Гости съезжались на дачу» и «Мы проводили вечер на даче», предполагают, что Пушкин и здесь собирался вернуться к повторению «египетского анекдота» в Петербурге 1830-х гг. (см., например: *Гофман М. Л.* Египетские ночи с полным текстом импровизации италианца, с новой четвертой главой — Пушкина и с Приложением (заключительная пятая глава). Париж, 1935; *Степанов Н. Л.* Проза Пушкина. М., 1962, с. 82—83). Допустимо, однако, и предположение, что, начав повесть с мыслью представить современное общество, Пушкин увлекся темой Чарского и импровизатора, а исчерпав ее, оставил работу — на время или навсегда, сказать трудно.

[57] По наблюдению В. Э. Вацуро (см.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения / Под ред. Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха. М.; Л., 1966, с. 216), в путевом очерке А. Глаголева «Итальянцы» при описании сеанса импровизации встречается близкий аналог пушкинской фор-

6

В литературе о «Египетских ночах» заметное место занимает вопрос о соотношении образов Чарского и импровизатора с романтической философией искусства.

«Едва ли можно найти образ поэта в большей степени антишеллингианский, нежели Чарский, — пишет Л. Я. Гинзбург <...> — Но в „Египетских ночах" представлен и романтический поэт — итальянец-импровизатор».[58] Л. Я. Гинзбург справедливо отметила, что «Египетские ночи» воплотили в прозе тот взгляд Пушкина на внутреннюю жизнь поэта, который был впервые выражен в стихотворении «Поэт» (1827) и существенно отличался от представлений любомудров. «В своем „Поэте" Пушкин <...> изобразил человека двойного бытия, который в сущности противостоит поэту шеллингианцев, жрецу и провидцу, ни на мгновение не расстающемуся со своей божественной миссией».[59]

«Египетские ночи» возникли, однако, на другом этапе развития русского романтизма, чем идеи любомудров. Поэтому более естественно соотносить их с интерпретацией темы искусства и художника в повестях Одоевского, Полевого, Гоголя.

Романтики 1820-х гг. обращены к идеалу творца, для которого «художество и жизнь <...> сливались в одно общее стремление».[60] В 1830-х гг. образ такого «идеального» художника утратил свою новизну и в то же время, получив широкое распространение, обрел черты некоего стереотипа. В таком виде он стал достоянием вульгарного романтизма. Пример тому — драмы Н. В. Кукольника из жизни итальянских поэтов и живописцев.

Особенно любопытна в связи с «Египетскими ночами» драматическая фантазия Кукольника «Джулио Мости» (1836 г.). Тема художника-творца в ней сопряжена с темой импровизатора. Лжехудожнику Мости, для которого искусство — путь к славе и богатству, здесь противопоставлен Веррино — истинный творец. Его кредо:

Мне дивный дар определило небо —
Носить в груди рой рифм обильно-звучных;
Я как паук из них тку паутину,
Качаюсь в ней далеко, в поднебесье,
Смотрю на мир сквозь призму вдохновенья.[61]

муле «импровизатор чувствовал приближение бога»: «Чело старца прояснилось; и, казалось, он чувствовал приближение Аполлона» (Московский вестник, 1827, № 12, с. 327).

[58] *Гинзбург Л. Я.* 1) Пушкин и лирический герой русского романтизма. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1962, т. IV, с. 151, 152; 2) О лирике. Изд. 2-е. Л., 1974, с. 190, 192.

[59] *Гинзбург Л. Я.* О лирике, с. 187.

[60] Об искусстве и художниках..., с. 158.

[61] Библиотека для чтения, 1836, т. XV, март, отд. I, с. 11.

Свое выступление в роли импровизатора в IV действии драмы Веррино начинает тем, что бросает в лицо публике слова:

К чему? Как будто вдохновенье
Полюбит заданный предмет?
Как будто истинный поэт
Продаст свое воображенье? [62]

Не только выступление перед публикой, не только получение платы за импровизацию, даже печатание плодов вдохновения в глазах Веррино есть осквернение божественного дара.

В прозаической повести 1830-х гг. образ идеального «творца» отступает на второй план. В центре ее — противоречия внутренней жизни художника. Если поэт-романтик 1820-х гг. мог над окружающим его миром эмпирической действительности создать некий идеальный мир искусства и целиком погрузиться в него, то герои романтической повести о художнике лишены этой возможности. Эмпирическая действительность романтиков 1820-х гг. у прозаиков следующего десятилетия обретает черты жестокой, но неотвратимой реальности. Она может стать для художника источником страданий и даже гибели, но уйти от ее власти ему не дано ни в жизни, ни в искусстве.

Драматизм существования художника стал определяющей темой уже в пушкинском «Отрывке» 1830 г. В стихотворении «Поэт» художник-творец живет двойной жизнью, но здесь нет мотива внутреннего разлада, переживаемого им в результате такого раздвоения. Иначе в «Отрывке», где удел стихотворца становится источником ощущаемых героем противоречий его бытия.

В «Египетских ночах» тема внешних и внутренних противоречий в жизни художника становится предметом углубленного философско-психологического анализа. Мотив двойного бытия поэта представлен здесь в двух социально-психологических вариантах, и это придает его разработке особую объемность, сообщая повести формы и пропорции, воссоздающие сложность и противоречивость реальных жизненных отношений. Обращаясь к тем же проблемам, которые стояли в 1830-е гг. в центре повести о художнике, Пушкин усваивает характерный для нее в отличие от любомудрия второй половины 1820-х гг. новый, драматический поворот. В то же время в его интерпретации темы художника явственно сказывается специфически пушкинское начало. Романтическая повесть тяготела к изображению исключительных характеров и ситуаций, придавала реальным конфликтам предельную остроту. У Пушкина же ни конфликт между художником и обществом, ни контраст между Чарским и итальянцем, поэтом и импровизатором, не абсолютизируются

---

[62] Там же, с. 188.

и не доводятся до крайней точки. Жизнь его героев порождает противоречия, которые возникают и видоизменяются на глазах у читателя, то заостряясь, то сглаживаясь. Объективно такая трактовка темы художника противостояла романтической ее интерпретации в творчестве повествователей 1830-х гг. Вряд ли, однако, это следует объяснять сознательной полемической установкой, как это нередко делалось и делается до сих пор. Скорее мы имеем дело с одним из преломлений творческого метода Пушкина, который еще в 1830 г. назвал себя «поэтом действительности» (XI, 104).



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественная проза Пушкина с первых шагов обнаруживает стилистические признаки, которые навсегда остались для нее определяющими. Это, как мы старались показать, не отменяет, однако, вопроса об ее эволюции. От ранних фрагментов, производящих впечатление сознательных экспериментов, зарисовок с натуры, разрешавших всякий раз локальные творческие задачи, Пушкин шел к сюжетному повествованию.

Понятие эволюции пушкинской прозы не тождественно представлению о совершенствовании его художественного мастерства. Прежде чем говорить об эволюции, следует вычленить сумму содержательных и формальных признаков, неотъемлемых от мысли о прозе Пушкина, признаков, изменение и движение которых и служило главным предметом нашего изучения.

В прозе Пушкина есть элементы относительно устойчивые, константные и переменные.

Наиболее устойчивыми представляются стилистические ее особенности: ясность и точность, лаконизм, предельная простота синтаксического строения, ключевая роль глагола действия, сознательный отказ от всякого рода стилистических украшений, взгляд на прозу как на выражение мысли и отражение «жизни действительной».

В то же время, как заметил уже один из первых исследователей пушкинской прозы, «любопытна последовательность появления отдельных видов прозы у Пушкина, так сказать филогения его эволюции: сначала дневники, критические заметки, анекдоты, то есть форма коротких записей, афоризмы, наброски мыслей и наблюдений, письма, трактованные как литературная данность (а такой характер они принимают у Пушкина очень рано); только потом — повествовательная проза <...> И это не стадии, сменяющие друг друга, так что последующая становится на место предыдущей, „снимая“ ее. То, что раз раскрылось в Пушкине, продолжает существовать и дальше».[1]

[1] *Лежнев А.* Проза Пушкина: Опыт стилевого исследования. Изд. 2-е. М., 1966, с. 17.

Таким образом, эволюция прозы Пушкина предстает перед нами прежде всего как смена господствующих в ней жанров. Но самая эта смена жанров обусловлена более глубокими внутренними причинами. Поэт идет в прозе от непосредственного наблюдения жизни и размышлений о ней. На первом этапе он не случайно минует «готовые» жанровые формы современной повествовательной прозы, и дело, разумеется, не только в том, что в эти годы замыслы Пушкина-повествователя требуют для своего воплощения стиха, а не прозы. То, что можно условно назвать «памятью» и «предрассудками» жанров, характерных для прозы 1810—начала 1820-х гг., он воспринимает как стеснительное средостение между миром действительности и его литературным отражением. Через опыты самоанализа, «характера», «описания» Пушкин движется к более широкому и целостному охвату действительности — картинам взаимодействия человека с человеком, с обществом, с внешним миром вообще, к раскрытию связи между временным и вечным.

Именно разрешающая способность сюжета, позволяющего включить единичное, частное в систему отношений с общезначимым и всеобщим, приводит Пушкина к жанрам романа и повести в разработанном им понимании. Соответственно эволюционирует не только жанр — изменяются структурно-композиционные функции отдельных его элементов: выбор главного героя, группировка персонажей фона, строение фабулы, тип повествования, расширяется внутреннее пространство произведения, растет и эволюционирует система художественно-ассоциативных связей его с художественными мирами классической новеллы, трагедии и комедии, сказки, современного Пушкину исторического романа, лирических и эпических стихотворных жанров.

Найдя в «Повестях Белкина» тип повествования, где сюжетно-фабульные коллизии достаточно полно проявляли характеры героев и их связи с социально-исторической жизнью, Пушкин в дальнейшем переходит к повествованию о персонажах, наделенных более сложным культурно-психологическим обликом, вовлеченных в более сложные и многоаспектные отношения с обществом, что влечет за собой и усложнение повествовательной структуры.

При этом проза Пушкина неизменно находится в состоянии подвижного взаимодействия с его стихотворным творчеством. В прозаических фрагментах конца 1820-х гг., в «Романе в письмах», в «Повестях Белкина» Пушкин по-прежнему идет от наблюдения живой жизни, но характер его наблюдательности и художественную палитру во многом определяет опыт, накопленный лирическим поэтом, автором южных поэм и «Евгения Онегина». К жанру новеллы Пушкин впервые обратился в поэме «Граф Нулин», новую ее модификацию, отмеченную свободной игрой внефабульной стихии, создал в «Домике в Коломне» и одновременно, в болдинских повестях, раскрыл богатые возможности этого жанра в его прозаической ипостаси.

К 1830 г. ведущая роль повествования стихотворного для Пушкина позади. Характерно, что, начав в 1827 г. исторический роман, «Арап Петра Великого», поэт в следующем году написал историческую поэму, «Полтаву»: образ Петра, беспокоивший его творческое воображение, в стихе раскрыл свою героическую мощь. Однако болдинской осенью 1830 г. Пушкин вернулся к романической истории «Полтавы» и созданием «Станционного смотрителя» показал, что простая история отца и дочери, скрывающая трагическое под пеплом обыденности, органически просто обнаруживает связь с «вечным» в рассказе прозаическом.

Таковы лишь некоторые из многообразных форм, в которые выливается взаимодействие стихотворных и прозаических жанров у Пушкина. Болдинской осенью 1833 г. процесс этот вступает в качественно новую стадию: «Медный всадник» и «Пиковая дама» обнаруживают тесное родство проблематики и поэтики. Такт действительности соединяется в них с такими формами ее отражения, когда в частном «просвечивает» всеобщее, явления природы и внутренней жизни человека обретают исключительную смысловую насыщенность и символическую выразительность. От «Повестей Белкина» и «Маленьких трагедий» через пушкинские сказки к его философской повести (прозаической и стихотворной) прослеживается возрастающая роль «грозных вопросов морали» в общей идейно-философской концепции произведения.

Развитие замысла «Капитанской дочки» стимулировали исторические изучения. Но в ходе своего становления замысел этот впитал и опыт «Медного всадника» (сравним функции наводнения в одном случае и бурана в другом; понимание личной трагедии героев как проявления глубоко трагической правды истории), а также обогатился рядом социально-исторических идей и сюжетно-фабульных коллизий, определившихся в размышлениях над «Романом на Кавказских водах» и «Русским Пеламом». Возможность «странной» дружбы честного молодого дворянина и мужицкого царя обрела символическую значимость, стала средоточием исторической и нравственно-философской мысли «Капитанской дочки».

Последний возврат Пушкина к теме современной предполагал глубокую историческую перспективу. В сферу этической проблематики «Египетских ночей» втягивались не только сложнейшие коллизии жизни, которую автор наблюдал повседневно и понимал как форму проявления социально-исторических процессов, но и давние размышления его о современных судьбах поэзии и поэта, находящихся в тягостной зависимости от общества и облеченных высшей, нравственной ответственностью перед ним.

Таковы в общем виде те этапы, которые пушкинская проза прошла в своем развитии.

«Невероятное упрощение композиции», отличающее работы великого нидерландского художника Яна ван Эйка (ок. 1390—1441), — писал М. Дворжак, — «можно было бы воспринять как

оскудение замысла, если бы не было ясным, что эта ограниченность в такой же мере соответствовала намерениям художника, в какой она содействовала внутреннему обогащению искусства». Перестав трактовать чувственно наблюдаемый мир как земное отражение идеальных сущностей, ван Эйк открыл, по Дворжаку, «искусство, в основе которого ‹...› лежит правдивая передача действительности». Его «простая» композиция создавала «видимость целостно воспринятого и портретно написанного куска природы ‹...› отрезка из бесконечности окружающих человека и непрерывно текущих пространственных впечатлений». И «не потому, что он видел действительность по-другому, чем его предшественники, а потому, что он ограничил себя изображением того, что могло быть изображено в пределах современной ему проблематики теми средствами, которые позволяли наиболее исчерпывающим образом передать наблюдения художника над действительностью», отказываясь от всего, что не было «доступным и разрешимым» «с точки зрения новой художественной правды» и на достигнутом уровне изучения натуры («сложные мотивы движения и группы»). «Отрезок» мировой жизни предстает у ван Эйка «в своем неисчерпаемом многообразии и беспредельности; в этом заключается более глубокий смысл, скрывающийся за кажущимся упрощением ‹его› пространственных композиций ‹...› Художник погружается в картину бесконечного волшебного мира, который ‹...› раскрывается в незначительнейшем из явлений посредством чувственных впечатлений, облегчая размышляющему сознанию понимание бытия и жизни».[2]

Эти наблюдения Дворжака проливают дополнительный свет на зна́чимую простоту жанровых форм, на удивительный лаконизм словесного искусства Пушкина, на тот аскетизм, который отличает пушкинскую прозу от романтически живописной прозы его современников. Художественные миры, созидаемые Пушкиным-прозаиком, обладают полнотой текущей действительности. При этом на каждом этапе своего развития он, подобно ван Эйку, ставил перед собой такие творческие задания, к разрешению которых он мог подойти с достаточным опытом наблюдения и размышления, с арсеналом художественных средств, позволявших воплотить задуманное с пушкинским совершенством.

Непрерывное движение художественной мысли великого поэта, его неустанный творческий поиск, живое разнообразие форм и направлений этого поиска, открытость произведений Пушкина-прозаика опыту истории и «жизни действительной» — вот что позволило ему совершить в истории русской прозы переворот, столь плодотворный для всего ее последующего творческого развития.

---

[2] *Дворжак М.* Очерки по искусству средневековья. Л., 1934, с. 149—157.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУШКИНА

СОДЕРЖАНИЕ

Нина Николаевна Петрунина

ПРОЗА ПУШКИНА
(Пути эволюции)

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) Академии наук СССР

Редактор издательства *И. Н. Крайнева*
Художник *Л. А. Яценко*
Технический редактор *Е. М. Черножукова*
Корректоры Г. А. Александрова, Э. Н. Липпа
и Г. И. Суворова

ИБ № 21536

Сдано в набор 01.12.86. Подписано к печати 21.08.87.
М-33110. Формат 60×90 1/16. Бумага типографская № 1.
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.
Усл. печ. л. 21. Усл. кр.-от. 21.24. Уч.-изд. л. 24.57.
Тираж 13400. Тип. зак. № 1040. Цена 1 р. 90 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука». Ленинградское отделение.
199034, Ленинград, В-34, Менделеевская линия, 1.

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука».
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12.